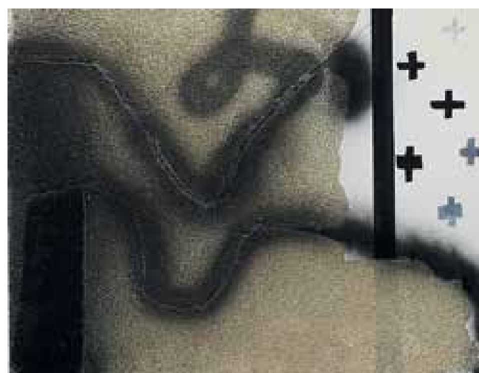
МАСТАЦТВА

10 /2018
КАСТРЫЧНІК

- «САЛАМЕЯ» Ў ВЯЛІКІМ
- ІТАЛЬЯНСКІЯ ТАНЦЫ ЦЕЛА
- КАСТРЫЧНІК – МЕСЯЦ ФАТАГРАФІЧНЫ
- МАКАТЫ: АРЫЕНТАЛЬНЫЯ МАТЫВЫ БЕЛАРУСКІХ ТКАНІН

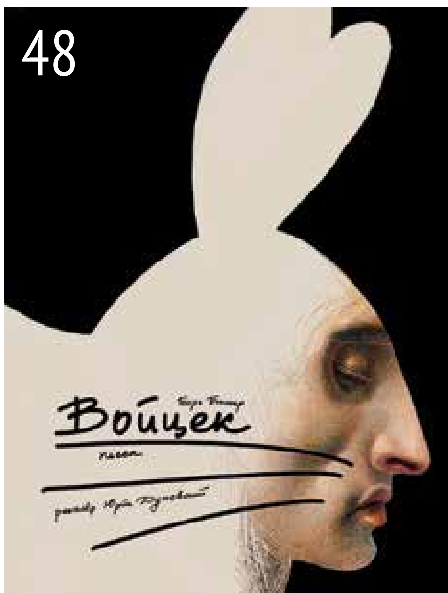
16+



Станіслаў Гурскі. З серыі «Street». Алей, акрыл. 2018.

У праекце «Восеньскі салон з Белгазпрамбанкам» прымаюць удзел маладыя мастакі ад 18 да 40 гадоў з працамі, створанымі за апошнія тры гады. Усе работы выстаўляюцца на продаж. Сёлета было пададзена 456 заявак на ўдзел, з якіх адабраны работы 124 аўтараў. Таксама выстаўлены творы ад прыватных калекцыянераў.

Выстава будзе доўжыцца ў Палацы мастацтва да 4 лістапада.



Візуальныя мастацтвы

12–15

«Маніфеста 12» у Палерма

На першай старонцы вокладкі:

Арт-група «12». SDGs. Інсталяцыя. 2018.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктар ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першы намеснік дырэктара ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

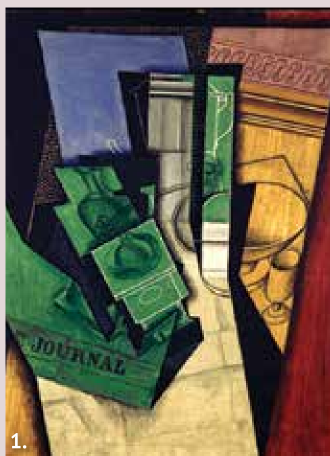
РЭДАКЦЫЯ: Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнага рэдактара Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ,
Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурны рэдактар Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакой 409, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 15.10.2018. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 713. Заказ 2441. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004. E-mail: art_mag@tut.by.

SUMMARY

The October issue of *Mastactva* magazine greets its readers with the **Visual Arts** set opening with an extensive survey – the **Art Digest** of foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3).
Then follows **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about grants in the sphere of culture (p. 4).
Then, there are **Reviews / Critiques**: Liubow Gawryliuk ("A Month of Photography in Minsk", p. 6), Alesia Bieliaviets (NEFT_b & THE ROOT at the National Centre for Contemporary Arts, p. 10), Liubow Gawryliuk ("Manifesto 12" in Palermo, p. 12), Hanna Sierabro ("Lifetime", a retrospective of Christian Boltanski, p. 16). In the **Cultural Layer**, Igar Surmachewski talks about the art and craft of oriental cloths (***Tapestries***, p. 18).
After the panorama of **Foreign Art Events Digest** in its field (p. 23), the **Music** section presents to its readers Natallia Ganul's comprehensive pro et contra review of the sensational novelty at the Belarusian Bolshoi Opera and Ballet Theatre (***SALOME at the Bolshoi***, p. 24). In the **Cultural Layer**, Volha Brylon casts light on the unknown pages of Belarusian music (***Tsylia's Return***, p. 28). There is also **Dzmitry Padbiarezski's Personal Study** (p. 30).
In the October **Choreography** rubric, **Art Digest** (p. 31) is followed by Sviatlana Ulanowskaya's **Reviews and Critiques** – on the Karakuli Dance Theatre, a project of Volha Labowkina's, which is now ten years old (***The Anniversary without Festivity***, p. 32), and on contemporary dance in Italy (***The Body as a Matrix***, p. 34).
The October **Theatre** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see the theatrical **Foreign Art Events Digest** (p. 39) and then there are **Reviews and Critiques** from Belarusian theatre critics: Katsiaryna Yaromina (*A Midsummer Night's Dream* at the Yanka Kupala National Theatre, p. 40), *In Connection with Dead Souls* at the Young People's Theatre – Nadzieya Buntsevich (***Souls Dead and Living***, p. 42) and Nastassia Pankratava (***From the Position of Equals***, p. 43), Zhana Lashkievich (*My Road...* by Ivan Kirchuk, p. 44).
After the introductory **Foreign Film Art Events Digest** (p. 45), the **Cinema** section offers to the pleasure of its followers an article by Anton Sidarenka – in the rubric **Who Makes Films** he writes about Uladzimir Kazlow, a French Belarusian and a well-known director of an uneasy and interesting destiny (p. 46).
The issue is concluded with the **In Design** rubric, where Alena Kavalenka discusses the leading figures in Belarusian design. In October, it is **Nastassia Pantsevich** (***Nastassia Pantsevich. The Physics of Theatre***, p. 48).

Цэнтр Пампіду ўпершыню за доўгі перыяд (з 1953 года) рыхтуе шырокую панараму **кубізму** ў Парыжы (з 1907 па 1917). Каля трохсот прац розных аўтараў (і не толькі класікаў) дасць магчымасць убачыць багацце гэтага стылю, знаходкі якога не толькі ў геаметрызацыі форм і адмове ад класічнай рэпрэзентацыі, але і ў тым, што гэтыя радыкальныя доследы і творчая энергія леглі ў вытокі сучаснага мастацтва.



Вясной 2019 выстава пераедзе ў Базельскі мастацкі музей.
Да 25 лютага 2019 года.

Там жа, у Цэнтры Пампіду, 24 кастрычніка адчыніцца выстава «**Польскі авангард. Катажына Кобра і Уладзіслаў Стрэмінскі**». «Згодна са сваёй палітыкай пашырэння мастацкага канону на тэрыторыі ці лічбы, маргінліазаваныя па геаграфічных ці палітычных прычынах – паведамляецца ў прэс-рэлізе, – Цэнтр Пампіду ўшаноўвае польскі канструктывісцкі авангард 1920-х гадоў». Выбраны дзве ключавыя постаці гэтага кірунку – Кобра і Стрэмінскі. Калі першая аўтарка вядомая сваёй тэорыяй скульптуры як адной з форм арганізацыі прасторы, то другі – тэорыяй унізму, ідэяй арганічнай аўтаноміі жывапісу.
Да 14 студзеня 2019 года.

12-е Шанхайскае біенале, даволі буйная падзея ў сферы сучаснага мастацтва ў Кітаі, што адбываецца з 1996 года, адчыніцца 10 лістапада. Куратарам стаў Куаутэмок Медзіна, ён адказваў у 2012 годзе за «Маніфесту», а таксама – за павільён Мексікі на Венецыянскім біенале. Тэма – «Прарэгрэс (Proregress) – мастацтва ў эпоху гістарычнай амбівалентнасці».

Бангкок рыхтуецца да першага ў сваёй гісторыі Біенале – **Bangkok Art Biennial**, што пачалося з 19 кастрычніка – гэта чатырохмесячны фестываль, на якім 75 мастакоў з 33 краін свету дэманструюць свае

працы ў 20-ці лакацыях, у тым ліку – старажытных месцах, уключаючы сайт-спецыфік інсталяцыі ў шанаваных храмах, якія ніколі раней не прымалі сучаснага мастацтва. Арт-дырэктар Апінан Пош'янанда абяцае, што біенале мае патэнцыял ператварыць горад у мастацкі цэнтр, напоўніць яго «крэатыўным хаосам». А галоўнае: «Мы зрабілі тое, чаго яшчэ не было: мастакі пакажуць свае працы ў старажытных месцах. Гэтыя храмы вельмі шмат значаць для ідэнтычнасці і веры гэтай краіны, і гэта гонар – прадставіць там мастацкія творы».

Музей амерыканскага мастацтва Уітні на выставе «**Запраграмавана: правілы, коды і харэаграфія ў мастацтве, 1965 – 2018 гг.**» усталёў-

вае сувязі паміж творамі мастацтва на аснове інструкцый, якія ахопліваюць больш за пяцьдзясят гадоў канцэптуальнага, відэа- і лічбавага мастацтва. Аб'екты на выставе ўсе «запраграмаваныя» з выкарыстаннем інструкцый, набораў правіл і кодаў, але яны таксама закранаюць выкарыстанне праграмавання ў іх стварэнні. Выстава звязвае дзве вобласці мастацкага даследавання: першая разглядае праграму як інструкцыі, правілы і алгарытмы з акцэнтам на канцэптуальныя метады арту з іх засяроджанасцю на ідэях як рухальнай сіле мастацтва; другі ланцужок узаемадзейнічае з выкарыстаннем інструкцый і алгарытмаў для кіравання тэлевізійнай праграмай, яе прыладай і сігналамі або паслядоўнасцямі выяў.
Да 14 красавіка 2019 года.

У лонданскай галерэі Hayward адбываецца выстава **Space Shifters** выстаўляюцца аўтары, чые працы скіраваны на тое, каб парушыць адчуванне прасторы і змяніць успрыманне асяроддзя. Экспазіцыя ўключае ў сябе інавацыйныя, мінімалісцкія скульптуры з 1960-х, а таксама апошнія працы, якія пашыраюць спадчыну гэтага «аптычнага» мінімалізму з дапамогай розных метадаў. Многія з твораў выраблены з празрыстых матэрыялаў, такіх як шкло, акрыл і поліэфірныя смолы. У іншых выкарыстаны святлоадбівальныя матэрыялы – нержавеючая сталь, паліраваная бронза. Ад крывога люстэрка Аніша Капура да басейна, запоўненага машынным алеем Рычарда Уілсана, гэтая выстава імкнецца парушыць наша звыклае ўспрыманне рэальнасці.
Да 6 студзеня 2019 года.

Выстава іспанскага барочнага мастака **Хусэпе дэ Рыбера (1591 – 1652) «Мастацтва гвалту»** ў Даліджскай карціннай галерэі ў Лондане – даволі незвычайная экспазіцыя, бо засяроджана на тэме гвалту. Такім чынам галерэя імкнецца не столькі ўвесці гледача ў стан шоку, але адкрыць «складаную мастацкую, рэлігійную і культурную прысутнасць у выявах цялесных пакут».

1. Хуан Грыс. Сняданак. Змешаная тэхніка. 1915. З выставы «Кубізм».
2. Будынак Power Station of Art (PSA) – месца правядзення Шанхайскай біенале.
3. Яёі Кусама – адна з зорак Бангкокскага біенале. Твор з серыі «Я працягваю жыць з гарбузамі».
4. Рычард Уілсан. 20:50. Сталь, машынны алей. 1987.
5. Хусэпе дэ Рыбера. Пакуты святога Барталамея. Алей. 1644.

Праграма трансгранічнага супрацоўніцтва «Польшча—Беларусь—Украіна»

Працяг, пачатак у №9/2018

Марына Гаеўская

Праекты, якія рэалізуюцца ў межах Праграмы на 2014–2020 гг., павінны ўключаць бенефіцыяраў з тэрыторыі Рэспублікі Польшча і па меншай ступені адну арганізацыю-бенефіцыяра з краіны-партнёра, што ўдзельнічаюць у Праграме (з Беларусі ці Украіны).
Гэтая платформа выкарыстоўваецца для стварэння менавіта трансгранічных партнёрскіх стасункаў. Платформа дазваляе зарэгістравацца (праз укладку на сайце «Спіс партнёраў») і весці пошук ужо зарэгістраваных у ёй арганізацый і праектных ідэй (праз укладку «пошук партнёра»).
Зарэгістравацца можна па спасылцы pbu2020.eu/by/partner_search.
Таксама настойліва рэкамендуецца вывучыць праекты, якія ўжо былі падтрыманы ў рамках праграмы, бо прыярытэт па фінансаванні аддаецца тым ідэям, якія з'яўляюцца інавацыйнымі і не паўтараюць праекты, рэалізаваныя раней гэтай жа ці іншымі арганізацыямі. Для таго каб больш падрабязна азнаёміцца з існуючымі праектамі, можна вывучыць базу дадзеных па спасылцы pbu2020.eu/by/projects2020.
Прапанаваны праект павінен рабіць унёсак у дасягненне вынікаў Праграмы, якія па прыярытэце 1. «Прасоўванне мясцовай культуры і захаванне гістарычнай спадчыны» падзелены на два тэматычныя кірункі:

1.1. Прасоўванне мясцовай культуры і гісторыі.
1.2. Прасоўванне і захаванне прыроднай спадчыны.

Так, паводле прыярытэту 1.1. «Прасоўванне мясцовай культуры і гісторыі» Праграму цікавіць паляпшэнне культурных і гістарычных аб'ектаў як прамое наступства падтрымкі Праграмы, правядзенне трансгранічных культурных мерапрыемстваў, арганізаваных пры падтрымцы ЕС.
Паводле прыярытэту 1.2. «Прасоўванне і захаванне прыроднай спадчыны» Праграма ставіць перад сабой дасягненне наступных вынікаў:

• *павелічэнне колькасці наведнікаў аб'ектаў прыроднай спадчыны праз падтрымку трансгранічных мерапрыемстваў, арганізаваных пры падтрымцы Праграмы;*
• *рэклама захаваных аб'ектаў прыроднай спадчыны як прамое наступства падтрымкі Праграмай;*
• *павелічэнне колькасці чалавек, якія ўдзельнічаюць у мерапрыемствах, і колькасці мерапрыемстваў, што павышаюць дасведчанасць і рэкламуюць захаванне прыроднай спадчыны.*

Выкарыстоўваючы адпаведную форму заяўкі (улучна з бюджэтам праекта) заяўнікі сумесна распрацоўваюць праект.
Праекты могуць атрымаць фінансавую падтрымку ў межах Праграмы пры ўмове, калі яны адпавядаюць наступным патрабаванням:

• выкананне праектаў павінна мець дакладнае трансгранічнае ўздзеянне і аказваць даброты, як гэта апісана ў Праграмным дакуменце;
• *праекты забяспечваюць дадатковую каштоўнасць для стратэгій і праграм Еўрапейскага саюза;*
• *праекты рэалізуюцца на тэрыторыі дзеяння Праграмы і выступаюць у адной прапанаваных катэгорый (інтэграваныя праекты, сіметрычныя праекты альбо праекты адной краіны).*

Грант для малабюджэтных праектаў павінен знаходзіцца ў межах наступных мінімальнай і максімальнай сум:

• *мінімальная сума 20 000 еўра;*
• *максімальная сума 60 000 еўра.*

Сума, што выдаткоўваецца на грант, не можа перавышаць 90% сукупных прымальных выдаткаў на гэты праект. Астатняя частка павінна фінансавацца за кошт уласных сродкаў заяўнікаў/атрымальнікаў ці з іншых крыніц, акрамя ЕС.
Бюджэт праекта складаецца на ўсе 100% выдаткаў у еўра. На правядзенне сустрэч партнёраў (праезд, пражыванне, харчаванне) у бюджэце можа быць прадугледжана да 2000 еўра. Выдаткі на набыццё абсталявання не павінны перавышаць 20% ад бюджэту праекта.
Нагадаем, што ў дадатак да ўсяго вышэйпералічанага малабюджэтныя праекты павінны адпавядаць наступным умовам:

• *зрабіць свой унёсак у Праграму і ў дасягненне яе мэтаў;*
• *мець абавязковы трансгранічны кампанент;*
• *мець разумна абгрунтаваны бюджэт;*
• *быць гатовым да рэалізацыі;*
• *адпавядаць крытэрыям партнёрства.*

Для запаўнення варта выкарыстаць электронную прыладу «Генератар заяўкі», яе можна спампаваць па спасылцы з сайта Праграмы pbu2020.eu/by/pages/359. Па гэтай жа спасылцы знаходзяцца ўсе праграмныя дакументы, якія тычацца дадзенага конкурсу праектаў.
Трэба ўлічыць, што ў будучыні магчымы абнаўленні прыкладання «Генератар», таму, перад тым як завяршыць запаўненне заяўкі і яе надрукаваць, неабходна ўпэўніцца, што вы выкарыстоўваеце апошнюю версію прылады.
«Генератар заяўкі» не звязаны з базай дадзеных заяў у Сумесным тэхнічным сакратарыяце. Дадзенае прыкладанне працуе ў рэжыме афлайн на лакальным камп'ютары карыстальніка і выкарыстоўваецца для правільнага запаўнення заявачнай формы. Мінімальныя тэхнічныя патрабаванні для «Генератара»:

• *аперацыйная сістэма не ніжэй за Windows XP (рэкамендуецца Windows 7 і больш позні версіі);*
• *аператыўная памяць не менш за 1 Гб;*

• *вольнае месца на цвёрдым дыску 5 Гб;*
• *рэкамендаваныя браўзеры Google Chrome ці Mozilla Firefox.*

На Дэкларацыі вядучага бенефіцыяра (толькі для вядучага партнёра) і Заяве аб партнёрстве (асобна для кожнага з партнёраў акрамя вядучага) павінны быць прастаўлены пячаткі адпаведных устаноў, а таксама подпісы (зробленыя ад рукі) асоб, якія маюць неабходныя для гэтага паўнамоцтвы.
УВАГА. Абодва файлы (у фармаце af і PDF), а таксама раздрукаваная і падпісаная заяўная форма, у тым ліку Дэкларацыя вядучага бенефіцыяра і Заява аб партнёрстве, павінны ўтрымліваць на кожнай старонцы аднолькавую кантрольную суму! Гэта значыць, што электронная і папяровая версіі заяўнай формы ідэнтычныя. Абодва файлы будуць захаваныя на камп'ютары ў папку, у якую па змоўчанні захоўваюцца ўсе запампаваныя з сеціва файлы.

АДПРАЎКА ДАКУМЕНТАЦЫІ

У Сумесны тэхнічны сакратарыят Праграмы трансгранічнага супрацоўніцтва «Польшча–Беларусь–Украіны» 2014–2020 гг. на працягу ўсталяванага тэрміну неабходна даслаць:
1. Файлы PDF и af, захаваныя на носьбіт інфармацыі (CD, DVD, флэш-картка і г.д.), у іх канчатковай версіі з аднолькавай кантрольнай сумай. Носьбіт павінен быць належным спосабам захаваны ад пашкоджанняў (напрыклад, пры дапамозе плёнкі).
2. Раздрукаваная і падпісаная ад рукі заяўная форма.
3. Калі заяўных формаў (праектаў) некалькі, то для кожнай з іх неабходна падрыхтаваць асобны канверт, у які ўкладваецца папяровая версія заяўнай формы і носьбіт з захаванымі файламі.

КРЫТЭРЫІ АЦЭНКІ ПРАЕКТАЎ

Існуе шэраг крытэрыяў, паводле якіх праводзіцца ацэнка праектаў па пяцібальнай шкале.

1. Стратэгічныя крытэрыі ацэнкі.

1.1. Змест праекта, ягоная значнасць і стратэгія, то-бок наколькі добра абгрунтаваная неабходнасць рэалізацыі праекта.
1.2. Характар супрацоўніцтва. Якую вартасць (пазітыўныя змены ў бягучую сітуацыю ў сферы, што закранаецца праектам) нясе супрацоўніцтва партнёраў?
1.3. Значнасць супрацоўніцтва. Ці з'яўляецца дастатковай для рэалізацыі праекту меркаваная структура партнёрства?
1.4. Унёсак праекта ў дасягненне вынікаў Праграмы.

2. Аперацыйныя крытэрыі ацэнкі.

2.1. Менеджмент праекта.
2.2. Якасць камунікацыі ў праекце (паміж партнёрамі і з асноўнымі мэтавымі групамі ў праекце).
2.3. Працоўны план праекта.
2.4. Бюджэт праекта: наколькі ён рэалістычны і абгрунтаваны.
2.5. Устойлівасць праекта.
Па кожным крытэрыі выстаўляюцца балы. Падтрымліваюцца заяўкі, якія набралі максімальную колькасць балаў. Дадатковую інфармацыю (буклеты арганізацыі, фатаграфіі і г.д.) да заяўкі прыкладаць не трэба, бо гэтая інфармацыя ніякім чынам не разглядаецца.

1.

2.

3.

4.

1–3. Студэнты з Беларусі, Украіны і Польшчы адзначаюць Еўрапейскі дзень кааперацыі. Спаборніцтва навучэнцаў розных устаноў было арганізавана ў Львове.
4. Дні добрасуседства ў Карпатах.

Чаму мы ўглядаемся ў **твары**

«МЕСЯЦ ФАТАГРАФІІ Ў МІНСКУ»

Любоў Гаўрылюк

1.

Юбілейная ідэя для пятага «Месяца фатаграфіі ў Мінску» падалася мне дзіўнай... Па-першае, я не веру ў схільнасць да пафасу стваральнікаў яго канцэпцыі, а па-другое, праца з паняццем часу занадта складаная для выказвання — яно хоць і калектыўнае, то-бок шматслаёвае, але разлічана на масавага, актыўнага гледача. Наўрад ці настроенага на філасофскія пошукі, наўрад ці з адпаведным слоўнікам, і наогул, мы ж у візуальным полі знаходзімся... Што наш масавы глядач там знойдзе, акрамя фіксацыі?

Праграма МФМ, як заўсёды, была насычанай: 18 выстаў у Мінску, Гродна і Брэсце з суправаджальнай праграмай. Паводле юбілейнага «сэнсавага ядра», вялікі масіў матэрыялу быў аддадзены архіўнаму кірунку, крыху меншы — нядаўнім практыкам і арт-фатаграфіі. Так ці інакш, свае праекты паказалі аўтары з 10 краін, і заўсёдная праблема фестываляў «паспець усё» была невырашальнай. На жаль, некалькі выстаў у наш агляд не ўвайшлі. Але коратка адзначым вялікую партрэтную серыю «Бачнае і схаванае» Эдварда Кэртыса: для мяне яна стала ключавой, пад гэтым ракурсам — чаму мы глядзім у твары — я і ўбачыла ўвесь «Месяц». Гісторыя Кэртыса і яго праекта вядомая: заказ паступіў на 1500 фатаграфій, а адзняты былі 40 000 здымкаў, у выніку атрымалася 20-томнае выданне накладам 222 камплекты. Гэтыя твары такія далёкія — Паўночная Амерыка, 80 індзейскіх плямёнаў. І такія даўнія — тыя, хто дажыў да пачатку XX стагоддзя. Хоць з рэтушшу, пазіраваннем, інсцэніроўкамі. «The North American Indian» — занадта вядомы праект, каб праз 100 гадоў пасля стварэння разглядаць яго як актуальны. Але... чаму мы глядзім у твары?

У свеце столькі гора...

Без рэверансаў у бок арт-фатаграфіі магу сказаць, што самым моцным у праграме «Месяца» мне здаўся «Чорны пашпарт» Стэнлі Грына. Не ўпэўненая, што ў экспазіцыі паказана толькі Чачня, усё ж такі праект навеяны памяццю і гадавінай смерці фатографа, выбітнага дакументаліста сучаснасці. Але пачаліся здымкі «Пашпарта» менавіта там — у 1994 годзе. У аднайменнай кнізе змешчаныя кадры з Руанды, Гаіці ды іншых ваенных лакацый, а экс-куратарка аддзела фатаграфіі Музея выяўленчага мастацтва ў Х'юстане Эн Такер паказала рэтраспектыўную выставу Грына з агульнай назвай «Вайна/Фатаграфія». Ён фіксаваў наступствы ўрагану ў Нью-Арлеане, эпідэмію халеры ў Заіры, уцекачоў у Маўрытаніі, разню ў Судане. І нават расстрэл расійскага Белага Дома, прычым быў адзіным заходнім фатографам унутры будынка, пад абстрэлам танкаў, сярод абложаных. Два яго здымкі тады атрымалі прэмію World Press Photo. (Усяго ў Грына пяць узнагарод WPP.)

Стэнлі Грын шмат разважаў і пісаў пра вайну, вучыў маладых фатографаў — апошняе рабіў неахвотна, адгаворваў ад кар'еры ваеннага рэпарцёра. У альбоме «Чорны пашпарт» — 26 маналогаў, зробленых на аснове дзённікавых запісаў: яго антываенныя тэзісы настолькі глыбокія і

не ўдалося пазбегнуць папрокаў у чарнусе, у спекуляцыі на пакутах і смерці: да ідэі «выкарыстоўвай камеру як скальпель» не ўсе былі гатовыя. Экспазіцыя МФМ перадае нюансы: гэта і экспрэсія, і жахлівы рэпартаж з пекла. Заўсёды ў Грына ёсць падзея, і настрой, і глыбока чалавечны пасыл аўтара. І нешта большае.

Падскурнае ўвядзенне

Тое, што па-вучнёўску называецца працай са святлом і што Уладзімір Парфянок нават праз трыццаць гадоў (ад «Пачатка» 1988 года) пакідае «Без назвы», можна гэтак жа звыкла назваць пошукам адказу на пытанне «што ёсць фатаграфія». Галерэя крамы «Кніжная шафа», якая стала ўжо цікавым фатаграфічным маркерам, на гэты раз уключылася ў МФМ выставай «Вінтажы і віражы». 1980—90-я, чорна-белыя адбіткі, бром-срэбны друк. Калекцыйная фатаграфія.

А між тым... Прайшлі часы, калі фатограф не хацеў быць «the artist», а казаў: «Я працую са святлом, значыць, я — фатограф». І прыйшлі часы, калі журналіст, архітэктар, мастак кажуць: «Мы працуем з ідэяй і мовай фатаграфіі ў тым ліку».

Даўно засталіся ў гісторыі «Фотаграфікі», пра якія сам іх сузаснавальнік і суарганізатар Юрый Васільеў казаў, што гэты шлях аказаўся прывідным. «Але мы шукалі, мы павінны былі паспрабаваць усё, у нас былі надзеі». Іх адгалоскі праз 30 гадоў выглядаюць рафінаванымі эстэцкімі візуальнымі аб'ектамі.

2.

афарыстычныя, што іх можна вывучаць у школе. Некалькі нават размешчана ў мінскай экспазіцыі МФМ.

Калегі лічылі Грына панк-рокерам у фатаграфіі: ён пачынаў са здымкамі моды, але пасля падзення Берлінскай сцяны сышоў у тэму катастроф, а скончыў постстраўматычным сіндромам і ўласным агенцтвам Noor Images. Вядома, фатографу

Уладзімір Парфянок назваў сваю выставу археалагічнай, аднак высветлілася, што яна цалкам сучасная. З тым жа поспехам аўтар спрабаваў сацыяльныя канцэпцыі (добра вядомая серыя «Персона нон грата», «Рынак» і іншыя), і мэйнстрым сённяшняй фатаграфіі даказаў іх перспектыўнасць, але як ведаць, што ацэняць яшчэ праз 30 гадоў, што будзе бліжэй? Воку, прасторавым і

3.

ментальным пачуццям, цялеснай памяці — можа, якраз сонечныя блікі, туманныя непазнавальныя фрагменты, тактыльныя адчуванні. Экспазіцыя ў «Кніжнай шафе» стала іх бездакорнай кампазіцыяй.

«Вінтажы» выклікаюць моцныя эстэтычныя перажыванні, бо мы найперш усё ж эмацыйна ўспрымаем выяву свята, а не яго ідэю. Пра іх не хочацца гаварыць, што гэта класіка або постсавецкае рэтра. Цалкам сучасны пачуццёвы складнік дыхатаміі з сацыяльным.

Veha і «Вяселле»: працяг будзе

Выставу «Дзявочы вечар» сацыякультурнага праекта Veha, як і «Беларускае вяселле: абрад, носьбіт, песня» куратарак Настассі і Дзіны Даніловіч (на пляцоўцы НЦСМ), я б аднесла да групы тых праектаў, якія патрэбна працягваць безадносна да поспеху канкрэтнага паказу. Так, летась Veha зрабіла фурор на МФМ, калі так можна сказаць аб архіўнай фатаграфіі. На гэты раз эфекту «вау» не здарылася, але мы ж не ў папсовыя гісторыі гуляем. Глядзім у вочы.

Вянок на галаве нявесты і наймацнейшая візуальная форма — секвенцыі, укаранёныя ў нацыянальную сямейную традыцыю, маюць патрэбу ў далейшым збіранні, захаванні і асэнсаванні. Зроблены першыя і не бездапаможныя крокі. Экспазіцыя ў галерэі «Ў» магла быць больш маштабнай і відовішчнай, але выстава ў вядомай ступені абапіраецца на сацыяльны праект. У адрозненне ад Veha, куратаркі ў НЦСМ паспяхова папрацавалі з этнаграфічнай асновай, іх праца выглядае больш выбудаванай, а дзякуючы музыцы візуальныя вобразы больш рэльефныя, эмацыйныя і ў большай ступені маюць сувязь з рэальнай памяццю гледача. Але ў нашым выпадку важна, што працяг гэтых гісторый відавочны — аўтаркі проста асуджаныя на далейшую працу.

4.

кацый і інтэрв'ю. Напэўна, у наступных пакаленняў будуць свае ўражанні і меркаванні адносна пераломнага часу і людзей, якія перайшлі з савецкай эпохі ў мастацтва незалежнай Беларусі. Гэта тая канцэптуальная рамка, у якой я разглядала б лёс і спадчыну Юрыя Сяргеевіча.

На сённяшні дзень не да канца разабраны архіў фатографа. Тым не менш некалькі серый у альбоме атрымалася прадставіць: «Кіжы», «Беларускія краявіды», «Палессе», цыкл партрэтаў, назірання на вуліцах Мінска, «Жаночыя асобы вайны», «Тэлебачанне». Вобраз фатографа Анатоля Дудкіна, якога Юрый Сяргеевіч цаніў вельмі высока, стаў самым вядомым сярод партрэтаў Анатоля.

На жаль, у кнізе не састыкаваліся тэксты: падрабязнае даследаванне Дар'і Амяльковіч «Чалавек культуры» і артыкул Вольгі Бубіч «Юрый Васільеў. Простая фатаграфія вялікага чалавека» шмат

5.

І яшчэ. У дачыненне да «Вяселля» ёсць адчуванне, што пашыраецца дыяпазон Nonfashion, уцягваючы ў сваё поле архіўныя і рэгіянальныя тыпалогіі. Якім быў рытуал, як ехалі й ішлі яго ўдзельнікі, якім было святочнае адзенне — калі ўзяць за кропку агляду «ўпакоўку» сацыяльнай ролі і яе дэкараванне, можна вывесці тэму вяселля ў яшчэ адну разгалінаваную сістэму. На гэты раз fashion, так.

Як адкрыць адкрытыя дадзеныя

У паўнаводны працяг архіваў, то-бок у юбілейны вектар МФМ, акунуліся і куратаркі Ганна Самарская і Антаніна Сцебур. Агледзеўшыся на прасторах 1960-80-х, маючы на ўвазе сведкаў мінулых і ўдзельнікаў бягучых падзей, яны пайшлі далей і ў выніку выбралі для выставы некалькі нязвыклы нашаму гледачу фармат. Яго можна назваць схематычным ці нават фармалізаваным. Але, безумоўна, ён мае права на жыццё: фатографаў «палічылі» (411!), каб нікога не ўпусціць, не забыць імёны, зафіксаваць удзел у вялікіх і малых аб'яднаннях, задакументаваць канкрэтныя выставы ды іншыя падзеі, якія таксама мелі наступства. Паколькі архіў 1959—1982 гадоў складзены і значна ў большым аб'ёме, чым гэта можна эфектна прад'явіць гледачу, было вырашана пакінуць яго ў адкрытым доступе, то-бок у «працоўнай прасторы», дзе можна ўсё ўбачыць на камп'ютары тут жа, на выставе. Так інфаграфіка дапоўнілася інтэрактыўнасцю.

У куратарскім тэксце аўтары адзначаюць каштоўнасць гэтага перыяду як аматарскага і ў пэўнай меры — фотаклубнага. Падкрэслены ўдзел фатографаў-жанчын, незаслужана забытых. У стылістычных перавагах фотааматараў на змену пастаноўкам і постапрацоўкам кадраў паступова прыходзілі «лірыка» і дакументальная здымка прыватнага жыцця.

Але, паўтаруся, даследаванне — цэнтральная частка выставы «59/82. Адкрытыя дадзеныя беларускай фатаграфіі». Хочацца спадзявацца, што яно будзе працягнутае.

Заслужаны дзеяч культуры, фатограф

Юрый Сяргеевіч Васільеў не ўбачыў кнігу «Юрый Васільеў. Служыць фатаграфіі». І ў гэтым — праблема культуры і грамадства. Бо і Валерый Лабко не пабачыў кнігу «Валерый Лабко. Заўтрашняя фатаграфія». Хоць пра гэтых людзей мы дакладна ведаем, што іх намаганнямі ствараліся ўмовы для развіцця беларускай фатаграфіі ад 1970-х да перабудоўных 1990-х і незалежных 2000-х. Аддамо належнае Андрэю Лянкевічу: у апошнія гады «Месяц фатаграфіі ў Мінску» пад яго кіраўніцтвам запаўняе лакуны. Той факт, што яны ёсць, не дзіўны — занадта многае змянілася ў постсавецкай сацыякультурнай прасторы, каб паслядоўна займацца мастацтвам. Важна толькі своечасова азірнуцца, не страціць пражытае.

Такім чынам, у Бібліятэцы «Месяца фатаграфіі» з'явілася новая кніга. «Служыць фатаграфіі» — доўгачаканы альбом Юрыя Васільева з артыкуламі Дар'і Амяльковіч і Вольгі Бубіч. Напэўна, гэта заключны акорд пасля яго прыжыццёвых публі-

у чым дублююць адзін аднаго. Аднак добра, што яны з'явіліся: пры цытаванні ў розных выданнях паўтораў можна пазбегнуць, а факталагічны матэрыял, як і асобныя высновы, не супярэчлівы.

Селебрыці ў цырульні

Мода і кіно ў падачы Андрэ Пэрльштэйна (Францыя), вядома, стала вішанькай на сур'ёзным торце МФМ, неабходнай і такой прыемнай. Чорна-белая калекцыя «Кіно 70-х і не толькі» у «Фалькон клаб буцік кіно» прыводзіць нас у свет звычайна закрыты і тым больш прыцягальны. Ведаючы аб рэкламе і PR, аб монстрах індустрыі моды і кіно, мы ўсё ж глядзім у аблічча знакамітасцяў. Што ж чапляе ў гэтых фотаздымках? Па-першае, момант пазнавальнасці: Чарлі Чаплін, П'ер Рышар, Ален Дэлон, Ізабель Аджані. Па-другое, маса кантэкстуальных сувязяў — з літаратурай, паколькі фільмаў і сцэнарыяў было шмат, з часам і ўласнай гісторыяй, паколькі кожны фільм вялікага майстра станавіўся падзеяй.

7.

У свеце моды яшчэ больш закрытымі былі Карл Лагерфельд, Іў Сэн Ларан, а Андрэ Пэрльштэйн з імі працаваў, здымаў у блізкім кантакце. А ў чым тады навізна, нечаканасць? Мабыць, у сітуацыях, калі мы спадзяемся ўбачыць не пастаноўку у дэкарацыях, а рэальны бэкстэйдж.

У праекце «Imagination Venice», які я бачыла гэтай восенню ў галерэі ICI ў Венецыі, героі маладзейшыя: Тыльда Суінтан, Шон Пэн, Квенцін Таранціна і Ума Турман, Джуд Лоу і Паола Сарэнціна. Іх кантакты з фатографамі пульсавалі праз саму Венецыю: выставу прымеркавалі да МКФ, і вялікая частка фатаграфій была зроблена тут жа. І ўсё ж, апроч відавочнай знешняй прыгажосці і свецкага жыцця, акрамя карцінных гарадскіх відаў, хочацца знайсці сапраўднае, ацаніць не банальнае. Мы ўглядаемся ў твары з пытаннем: да якой жа ступені гэта гульня, да якой ступені мы самі прад'яўляем маскі, а не ўласныя асобы? Калі адбываецца падмена?

Сіла кветак

Ад піктарыялізму да канцэпцыі, ад адзінкавых кадраў да праекта... Фатаграфаванне кветак, відаць, ніколі не сыходзіла з практыкі: на юбілеі і на магілках кветкі — рэч звыклая... Таму ў выніку яны асацыююцца не толькі з рамантыкай і радасцю, але і з брутальнасцю, эротыкай, агрэсіяй.

Кантэкст ніхто не адмяняў, але цікава, што і фармальна фатографы навучыліся бачыць і паказваць кветкі па-рознаму і наогул не як кветкі. У такіх выпадках я заўсёды ўспамінаю Рэнэ Магрыта з цудоўнымі падменамі: дзень на ноч, утылітарнае на мастацкае, прадмет на эмоцыю. «Кволай сіле» куратара Матыяса Гардэра дасталася самае выйгрышнае месца ў галерэі «Ў»: шмат фатаграфій ад 14 аўтараў, з аб'ектамі і жывымі кветкамі, са свабоднай прасторай. І ўсё адбылося.

Дзеля справядлівасці дадам, што на такія ж падмены вырашаюцца майстры макраздымкі, напрыклад, насякомых — можа, мы яшчэ ўбачым гэтыя праекты ў Мінску?

«Дробязі» Хамянтоўскай — зусім не дробязі

Яшчэ раз вернемся да архіва, на гэты раз канца 20-х — пачатку 30-х гадоў мінулага стагоддзя. Гэта фотаздымкі, зробленыя на нашым Палессі і ў Польшчы, паколькі фатограф Зоф'я Хамянтоўская звязала свой лёс з суседняй краінай. Фонд «Археалогія фатаграфіі» атрымаў шчаслівую магчымасць працаваць з яе спадчынай: 6500 негатываў, 4500 пазітываў і невялікая колькасць адбіткаў, захаваць якія аказалася складаней за ўсё.

Мы ўжо можам пахваліцца альбомам, што быў прэзентаваны ў 2011-м у Мінску на выставе «Зоф'я Хамянтоўская. Паміж кадраў. Фатаграфіі 1925—1945 гадоў». Сёлета Нацыянальны гістарычны музей, МФМ, Фонд і Польскі інстытут у Мінску вырашылі развіць гісторыю знаёмства.

На гэты раз нам паказалі не проста арыгіналы, але «кантрolькі» — незвычайны выпадак! Кажуць, гэта тое, што адабрана самой аўтаркай для сябе.

Самы маленькі фармат, які і разглядзець цяжка, хуткая «Leica» і родавая сядзіба Парахонск. Прыкладна палова экспазіцыі — традыцыйныя пейзажы, і другая частка — самая, на мой погляд, цікавая — жанравыя кадры, некалькі групавых партрэтаў. Лавілі рыбу, святкавалі, сушылі саматканае палатно, чыталі, гулялі з коткай — падрабязнасці гэта па сканчэнні часу, або сама тканіна жыцця, або толькі бытавая аправа для чагосьці большага? Адно можна сказаць: «любімыя» і маленечкія адбіткі выклікалі шчырую цікавасць. І вядома, прыцягнулі ўвагу да ідэі, што культурную спадчыну, якая падзялілася на розныя краіны, трэба збіраць, сінтэзаваць, а не разрываць на часткі.

Гэтай жа задачы паслужыў і фільм «Я здымаю», сабраны з унікальных аўтарскіх кадраў — на гэты раз дакументальнага відэа. Яны былі пераведзены ў лічбавы фармат польскім Нацыянальным аўдыявізуальным інстытутам па праграме «Лічбавая спадчына».

Насамрэч ва ўсёй гэтай гісторыі ёсць шмат чаго, што можа быць карысна нам у Беларусі: ад стратэгій вяртання імёнаў і супрацоўніцтва на самых розных узроўнях, пачынаючы са спадчыннікаў аўтара, да розных практык працы з архівам, яго прамоцыяй. Дзякуй, «Месяц фатаграфіі», мы не развітваемся.

6.

1. Ганна Самарская, Антаніна Сцебур. «59/82. Адкрытыя звесткі беларускай фатаграфіі».
2. Стэнлі Грын. «Чорны пашпарт».
3. Матыяс Гардэр. З праекта «Кволая сіла: Кветкі ў сучаснай фатаграфіі».
4. Праекта Veha. «Дзявочы вечар».
5.Вільфрыд Баўэр. З праекта «Кволая сіла: Кветкі ў сучаснай фатаграфіі».
6. Эдвард Кэртыс. «Бачнае і схаванае».
7. Уладзімір Парфянок. «Вінтажы і віражы».

Метафары і перастварэнні

«NEFT_Ь & THE ROOT» У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ЦЭНТРЫ СУЧАСНЫХ МАСТАЦТВАЎ

ВЫСТАВА БЫЛА ЗЛАДЖАНА Ў РАМКАХ КУЛЬТУРНАГА ПРАЕКТА «БЕЛАРУСЬ — ІСПАНІЯ: КРОК НАСУСТРАЧ», ЯКІ РЭАЛІЗУЕЦЦА ПАД ПАТРАНАЖАМ АМБАСАДЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ У КАРАЛЕЎСТВЕ ІСПАНІЯ.
ДВА АЎТАРСКІЯ ПРАЕКТЫ Ў ЗАЛАХ ЦЭНТРА НЕ ЗЛІЛІСЯ Ў АДНО ЦЭЛАЕ НЕ ТОЛЬКІ Ў РАМКАХ ЭКСПАЗІЦЫІ, А НАВАТ У НАЗВЕ. «НАФТА» АДНОСІЦЦА ДА ТВОРАЎ ВІЦЕБСКАЙ ТВОРЦЫ АЛЕНЫ ТОЛАБАВАЙ, «КАРЭННЕ» — ДА ІСПАНСКАЙ МАСТАЧКІ АІКСЫ ПАРТЭРА. ЗАМЕЖНАЯ АЎТАРКА САМА ВЫБІРАЛА САБЕ КАМПАНЬЁНА ДЛЯ ЭКСПАЗІЦЫІ, ТЫМ БОЛЬШ ЦІКАВА ПАРАЎНАЦЬ ТВОРЧЫЯ ПАЗІЦЫІ І ПАДЫХОДЫ.

Алеся Белявец

1.

«NEFT_Ь» — праект, які быў рэалізаваны ў Віцебску ў Арт-цэнтры Марка Шагала ў красавіку 2016 года і пераўвасоблены, пераінсталяваны ў залах НЦСМ. Экспазіцыя Алены Толабавай падзялілася згодна з канструкцыяй выставачных памяшканняў (былыя творчыя майстэрні — гэта шэраг рознага памеру пакояў) на некалькі асобных прэзентацый, набыўшы неабходную для аб'ектаў прастору для агляду і магчымасць змяняць ракурсы.
«Нафта — не паліва, паліць можна і асігнацыямі», — аўтарка згадвае ў прэс-рэлізе словы Дзмітрыя Мендзялеева. Цэлюлоза грошай насамрэч больш танная. Алена Толабава сцвярджае, што сацыяльныя і палітычныя канатацыі, звязаныя з нафтай, ніяк не ўплываюць на змест праекта, ён — чыстая гульня: «Я не ўкладала ў гэтыя працы ніякай экалагічнай падаплёкі. Я не хвалююся за захаванне нафты, зусім не. Справа ў тым, што мастак, як і філосаф, надзелены правам выяўляць думку пазакантэкстна, ператвараючы нафту і яе вытворнае — бітум — у інструмент мастацкага выказвання». Аднак пры гэтым нешта яна з гэтага дыскурсу выцягвае. «Нафта змяняе свет» — гэты пасыл натхняе аўтарку на назіранні за метамарфозамі ў вытворчасці ўласных прац. «Мы прывыклі жыць у раскошы, але забываем, што першапачатковы колер — чорны», — гэтае яе сцверджанне ілюструецца амаль поўным манахромам экспазіцыі. Такім чынам, абраны Аленай Толабавай матэрыял — бітум — аказваецца ўсё ж больш шматпластовым, чым, напрыклад, алейны жывапіс. З яго магчымасцямі пераходу ад адной субстанцыі да іншай, бітум дазваляе стварыць багатыя і складаныя паверхні без уліку колераў — паглынаннем і адбіццём святла, а яго паводзіны на шкле абумоўліваюцца тэмпературным рэжымам. Паступова, адкідваючы ўсе звязаныя з нафтай сэнсы, мастачка цалкам пагружаецца ў эксперымент, выпрабоўваючы рэакцыі, гуляючы з рознымі ўласцівасцямі матэрыялаў — прычым як бітуму, так і акрылу, — шчыльнасцю, празрыстасцю, перарывістасцю, з плямай і формай, з паверхняй і глыбінёй.
Белая зала з чорнымі пункцірамі — малюнак бітумам на шкле, расплывістая пляма, рваная лінія — люструе выпадковасці і заканамернасці тварэння, пераадольваючы матэрыяльнасць вольнасцю аўтарскага жэсту. Тут перамігваецца намер і выпадак, абрыўкі і разрывы форм выяўляюць працу мастакоўскай падсвядомасці і логікі тварэння настолькі пераканальна, настолькі ж эфемерна.
Ці бачыць Алена Толабава агульнасць у праектах, ці зразумела выбар іспанскай мастачкі сябе ў якасці кампаньёна? «Мне спадабалася першая зала Аіксы, дзе падвешаныя кнігі губляюць літары. Ясна, дакладна, не патрабуецца ніякіх каментароў для прачытання думкі. Мая белая зала з чорнымі шклянымі пункцірамі мае такія ж уласцівасці. Праўда, у Аіксы ў той працы закладзены сацыяльны кантэкст, у мяне кантэкст адсутнічае цалкам — непрактычная прыгажосць».
Творчасць Аіксы Партэра грунтуецца на міфалогіі, у каранях яе, як і ў каранях на выставе, — сюжэт пра перараджэнне, прарастанне. У сваіх творах Партэра звяртаецца да тэрміна «паэзіс», які ў Платона пазначае пераход ад небыцця да быцця, а Хайдэгер меў на ўвазе азарэнне.
Ідэя трансфармацыі, вядучая ў яе праекце, выяўлена на выставе ў розных іпастасях. Чорна-белыя фотаздымкі, надрукаваныя на японскай паперы, невялікія боксы з пяшчотнымі вясельнымі карункамі, што ўзнаўляюць тонкі рух крылаў, шрыфты, заблытаныя карані і лёгкія пёры, ніткі, відэа і кнігі з вершамі. Сапраўднае карэнне ў яе зале прарастае лёгкімі пёркамі, быццам кукалкі, здзяйсняе свой жыццесцвярджальны палёт са свету падземнага і зямнога ў боскі. Пераканальны сімвал трансфармацыі — матылёк. Метамарфоза матылька перадае ідэю ўнутранага перараджэння чалавека. У жыцці, лічыць мастачка, часта з'яўляюцца рознага кшталту перашкоды. Калі кукалка разбураецца, матылёк выходзіць з таго, з чым быў моцна звязаны, і выпроствае свае крылы.
Мастачка прасочвае сувязь паміж працэсамі метамарфозу і пераасэнсавання, яны абодва дапамагаюць адаптавацца да новых абставін. Здольнасць пераасэнсавання набываецца, калі чалавек дасягае больш высокага стану самасвядомасці, творчасці і ўнутранага кантролю. Часта прынясце

2.

4.

рашэнняў залежыць ад здольнасці змяняць сябе, бывае, здараюцца абставіны, калі трэба замкнуцца, інкапсулявацца ў кокане.
У аснове праекта Аіксы — верш і гісторыя пра старажытнагрэчаскую гераіню міфа Гіпсіпілу, што выратавала свайго бацьку ад смерці, калі жанчыны Лемнаса вырашылі забіць усіх мужчын, абвінаваціўшы іх у здрадзе. Гіпсіпіла ў вершы Рубена Дарыа з'яўляецца сімвалам душы, якая вызвалілася, выратоўваючыся ад неспрыяльнай рэальнасці, — пакінула кукалку.
Што лучыць аўтарак? Самазаглыбленасць, прыслухоўванне да сябе, карпатлівая праца, калі кожны яе фрагмент вельмі дакладна вывучаецца і аналізуецца, кожны матэрыял асэнсоўваецца, а ідэі даводзяцца да перакананальнай формы — і выпадак тут такі ж каштоўны як падрабязная аналітыка. Мастачкі час ад часу перарываюць свой аповед: ці непасрэдна, як рух бітуму на шкле Алены Толабавай, ці метафарычна — рэзкім жэстам высыпання літар з кніг, каб глядач змог разгледзець гэтую тонкую працу вечнага ператварэння, якая ляжыць у аснове любога сур'ёзнага творчага працэсу і, па вялікім рахунку, вядзе нас у жыцці. Ⓜ

5.

3.

6.

1. Алена Толабава. NEFT_b. Інсталяцыя. 2016.
2. Алена Толабава. Нафта. Дыптых. Акрыл. 2016.
3. Аікса Партэра. Крыніца натхнення. Інсталяцыя. 2017–2018.
4. Аікса Партэра. З нізкі «Эсэ». Змешаная тэхніка. 2015.
5. Алена Толабава. Дно. Акрыл. 2018.
6. Аікса Партэра. Акрыленыя карані. Змешаная тэхніка. 2018.

Поле горада

«МАНІФЕСТА 12» У ПАЛЕРМА

Любоў Гаўрылюк

МАБІЛЬНАЯ БІЕНАЛЕ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА З ТЭМАЙ «ПЛАНЕТАРНЫ САД. КУЛЬТЫВУЮЧЫ СУІСНАВАННЕ» НА ГЭТЫ РАЗ ПЕРАМЯСЦІЛАСЯ Ў КАЛАРЫТНУЮ, САМАДАСТАТКОВУЮ СТАЛІЦУ СІЦЫЛІІ. ДАЎКІ ПАЎДНЁВЫ ДУХ, КАНЦЭНТРАЦЫЯ СОЦЫЯКУЛЬТУРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ ЗАКРУЦІЛІ ГАЛАВУ І КРЫТЫКАМ, І АМАТАРАМ МАСТАЦТВА, І ТУРЫСТАМ.

1.

Доўгая размова...

Аповед пра Палермскую «Маніфесту» варта пачаць з відэафільма Таус Махачавай пад назвай «Байда». Слова гэтае можа азначаць лодку, а ў прастамоўі — глупства.

«Байда» размясцілася ў палаца Трынакрыя — адным са шматлікіх палацаў Палерма, адрамантаваных толькі збольшага, у межах бяспекі для наведвання. Гэта тая частка гістарычнага цэнтра горада, дзе ў любы час года шмат турыстаў, таму напаўзакінутыя палацы тут не рэдкасць. А ёсць яшчэ месцы, куды турысты не зазіраюць. Пра іх не пішуць у даведніках, многія будынкі даўно не выкарыстоўваліся, і толькі «Маніфеста» трохі прыадчыніла іх змрочныя залы, гулкія калідоры, стромкія лесвіцы.

Відэа Таус Махачавай — дакладнае патрапляннe ў канцэптуальны строй «Маніфесты». На вялікім экране — толькі вада Адрыятычнага і Каспійскага мораў, знятая ў ходзе 57-га Біенале ў Венецыі, удзельніцай якога была мастачка. Гутарка суразмоўцаў — натуральная і пра ўсё. Пятнаццаць хвілін разважанняў пра жыццё і смерць, пра часы і перамены, пра людзей. Ёсць і падтэкст: гісторыі, калі танулі мігранты, перапраўляючыся ў Італію; рыбацкі звычай прывязваць сябе да носа лодкі, якая можа перавярнуцца ў шторм, а нос апынецца на паверхні вады. Махачава распавядае, што тэкст для перформансу быў напісаны ў Лондане на аснове шматлікіх інтэрв'ю з рыбакамі, уся праца мантавалася там жа, і толькі так можна паказаць безыменныя лодкі, нябачных людзей, іх лёсы, якія аддаляліся назаўжды. Так ці інакш, але ў старажытным сіцылійскім палацы простае стылістычнае рашэнне праекта, прамыя даверныя выказванні і мора вакол набываюць метафарычны сэнс адразу і беспаваротна.

...з лодачнікам...

«Лодачнікамі» на «Маніфеста» сталі 50 мастакоў, архітэктараў, пісьменнікаў, рэжысёраў, якія спецыяльна для біенале стварылі больш за 40 інсталяцый, відэафільмаў, перформансаў, вулічных акцый і літаратурных праектаў. З нямым здзіўленнем іх прынялі Батанічны сад і цэрквы, палацы і тэатры, архіў, гатэль і гарадская плошча.

Куратары, што атрымалі новы статус крэатыўных медыятараў, склалі невялікую, але цікавую каманду: журналіст і кінарэжысёр Брэгце ван дэр Хак (Галандыя), архітэктар і даследчык Андрэс Жак (Іспанія), архітэктар Іпаліта Пэстэліні Лапарэлі (ураджэнец Палерма, супрацоўнік Бюро ОМА Рэма Колхаса), куратар Мір'ям Варадзініс (Швейцарыя). Іх падыходы потым практычна паўсюдна счытваліся ў многіх не толькі прасторавых і пластычных рашэннях, але і ў зместавых.

Медыятары прыдумалі для «Маніфесты 12» ідэальную канцэпцыю, яны пажылі ў Палерма, вывучылі кантэкст і старанна абгрунтавалі «Планетарны сад». Орта Батанік — рэальны гарадскі батанічны сад, заснаваны ў 1789 годзе. Чаго тут толькі няма — з усёй Азіі, Блізкага Усходу і Аўстраліі, з Мексікі і Японіі. Батанічныя метафары былі ўзятыя ў выбітнага французскага ландшафтнага дызайнера і філосафа Жыля Клемана: ён бачыць увесь свет як сад, які трэба вырошчваць і гарманізаваць. Яшчэ адно абгрунтаванне — малюнкі 1875 года. Гэта «Віды Палерма» аўтарства сіцылійскага пейзажыста Франчэска Ладжакона, які дамагаўся і бачыў баланс у свеце раслін, але ні адно з іх не было характэрным для флоры выспы, усе завезены мігрантамі.

Архітэктары з дружалюбнага бюро ОМА падрыхтавалі зборнік даследаванняў мінулага і сучаснасці горада пад назвай «Атлас Палерма».

...пра тое, што важна

Палермскія размовы з уяўнымі лодачнікамі падзеленыя на тры секцыі: «Сад патокаў» — пра таксічнасць і культуру садаводства, «Прастора па-за кантролем», якая пастаралася зрабіць бачнымі сістэмы схаванага лічбавага кантролю, і «Горад на сцэне» з крытычным стаўленнем і разуменнем Палерма ва ўсёй яго супярэчлівай красе.

Орта Батанік і п'яца Маджоне, дзе размешчаны тэатр Гарыбальдзі (плюс прэс-цэнтр «Маніфеста», кафэ і бібліятэка), суседнічаюць. Гэта раён Кальсэ, самы старадаўні, аўтэнтычны, а сама плошча пацярпела ад бамбардзіровак у 1943 годзе. Усё гэта ледзь-ледзь прыведзена ў парадак, але, на думку медыятараў, якраз тое месца, куды можна змясціць батанічныя эксперыменты. У Орта Батанік іх восем, ад жывапісу і высаджанага бамбукавага гаю, які высока ўзняўся літаральна за пяць месяцаў «Маніфесты», да шэра-зялёнага фантана з атрутным багавіннем (Майкл Вонг, ЗША). Мабыць, самы незвычайны эксперымент тут — відэа тайванца Жэнь Бо «Птэрыдафілія» пра каханне раслін і юнакоў, дзе малады чалавек у выніку з'ядае папараць. Новы стыль названы экаквірам. Зрэшты, крытык з «The Gardian» назваў праект самым кепскім за ўсю гісторыю «Маніфеста».

2.

А вось амерыканскі гурт «Упалы фрукт» заклеіў яркімі шпалерамі сцены аднаго з залаў палаца Бутэра. Гэта XVII стагоддзе, барока, валоданне найбагацейшага сіцылійскага сямейнага клана Бранчыфорці. Але ў велізарным будынку аднаўлена далёка не ўсё. Дзе-ндзе ў столі сярод фрэсак зеўраюць дзіркі, сцены голыя, хоць частка палаца адкрыта для экскурсій музейнага тыпу. Пасля «Упалага фрукта» тут «пасяліліся» райскія птушкі, садавіна, нябачаныя кветкі, а вокны выходзяць на мора. У іншым зале Рэната Леота (Італія) выклаў падлогу тэракотавай пліткай, пакінуўшы на ёй сляды садавіны. План самога саду, у ваколіцах горада, дзе тыя садавіны падалі на зямлю, вывешаны на сцяне і павінен паведаміць палацу сельскі стыль.

Пад кантролем або па-за кантролем, мяркую, самае надзённае і хваравітае пытанне, калі можна казаць ацэначна. Гэта глабальны кантроль, які не паддаецца асэнсаванню: ніякая міфалогія, дэманізацыя, канспіралогія і г.д. не растлумачаць жахлівы дыктат цывілізацыі і ўразлівасць чалавека.

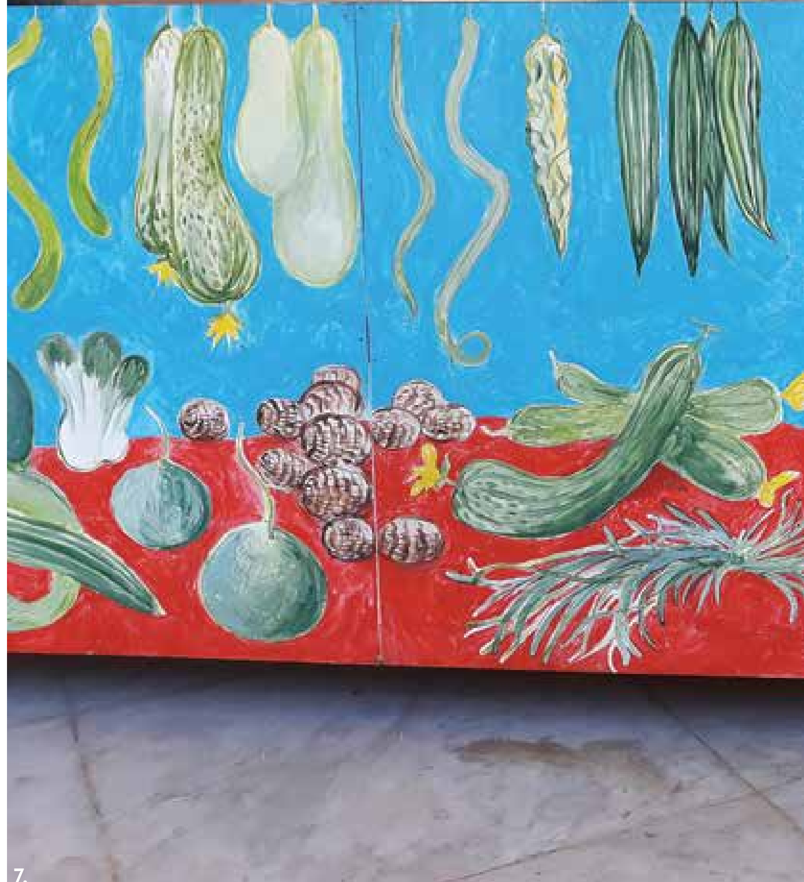
Адносна астатніх тэм «Маніфесты» можна нават лічыць, што менавіта кантроль у шырокім сэнсе слова спарадзіў праблемы і з міграцыяй, і з правамі чалавека, гвалт і крывадушнасць, карупцыю, расізм, сацыяльнае расслаенне. А мастакі... Ну што мастакі? Нечаканы праект сустракае вас у гатычным палаца Фарсэла дэ Сэта (XVI стагоддзе): гэта гара солі, якую прывезла галандская мастачка Патрысія Карсэнхаут. Ідэя заснавана на афрыканскай легендзе рабоў, якія верылі, што чалавек, адмовіўшыся ад салёнай ежы, становіцца бязважкім і можа паляцець назад, на радзіму. Для гэтага соль прапануецца ўзяць (шуфлік прыкладаецца), панесці і растварыць дома. Далей усё менш відовішчна і больш будзённа: карты трафіку мігрантаў і месцаў іх гібелі; відэа з камер назірання і доўгія тэксты пра тое, што ваенныя базы НАТА кантралююць Сіцылію; што назіраюць за публічнымі прасторамі выспы, уключаючы пляжы. Што захоўваюцца запісы столькі месяцаў, што агентам ліку няма і г.д. Непадалёку, прама ва ўнутраным двары палаца Аютамікрыста (XVI стагоддзе), куды выходзіць жылая частка будынка, стаіць чырвоная тэлефонная будачка: гэта «Патэлефануй агенту», аднаму з 5000, як паказвае мастак. Вя-

3.

4.

5.

6.


7.

8.

дома, гэтыя праблемы не вырашае мастацтва, але паверце: не ўсё яно палітычнае, і нават публіцыстычнае — далёка не ўсё.

Пра горад

У Араторыі св. Ларэнца (XVI стагоддзе) Нора Турата з Харватыі паказвае інсталяцыю «Я радая сваім наяўным перадузятасцям». Фатаграфаваць было нельга: гэта прыватная прастора, з неймавернай векавой калекцыяй твораў мастацтва. Вядомая яна тым, што ў 1969 годзе адсюль выкралі палатно Караваджа «Каляды», пра якое з тых часоў нічога не вядома. Сам Араторый выкарыстоўваецца вельмі рэдка для нейкіх карпаратыўных падзей. Для «Маніфесты» ў гэтыя старажытныя сцены з пафаснымі барочнымі інтэр'ерамі (звышрэалістычны скульптар Джакома Серпота, XVI стагоддзе) змешчаны металічныя рашотчатыя прасценкі с лавамі. Што б вы ні падумалі, вы памыляецеся: перад намі — жаночая распранальня ў фітнэс-клубе. Адзінае, на думку аўтара, месца, дзе можна, нарэшце, адкрыцца людзям. І жанчыны гавораць (аўдыязапіс). Не вельмі зразумела, пра што, але эмацыйна, скардзячыся, без смеху. Чорныя рашоткі ўнутры барока... Горыч замест адухоўленых спеваў.

У палаца Канстанцін — артэфакты і дакументацыя гарадскога перформансу. Паколькі людзі, як і мастацтва, дрэвы, кветкі і гародніна, траплялі ў Палерма з розных кантынентаў і прыжываліся тут, было ўладкована экзатычнае шэсце — пасля акцыі фрагменты можна ўбачыць у палацы. Інакш выкарыстаў Сяргей Сапожнікаў расколіны і падцёкі на сценах, абсыпаную тынкоўку, агаленыя камяні: на фотаздымках ён сумясціў іх з абочынамі роднага Растова, і выставіў гэтыя дзіўныя збліжэнні ў палаца Бутэра. Акрамя расіяніна фатаграфію паказаў толькі Раберта Калова (Італія) — рэтраспектыўную калекцыю аб Сіцыліі. Ёсць сярод яго герояў і ўцекачы, — і вось цуд часу! — цяпер на здымках яны выглядаюць вельмі высакародна.

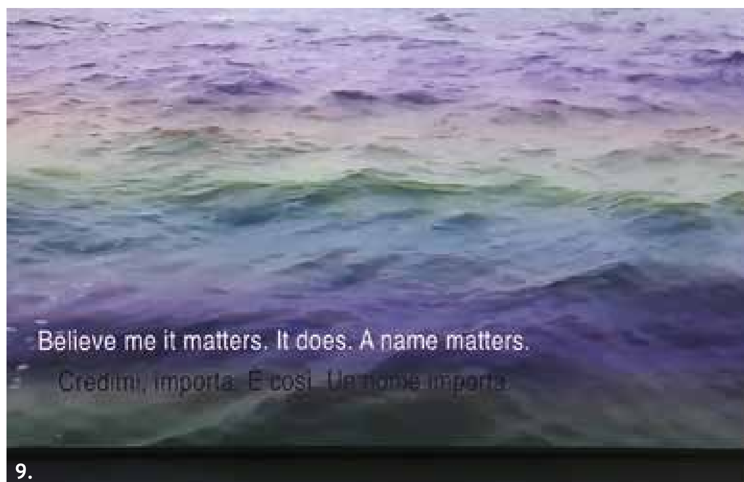
«Маніфеста» і Сталіца культуры

Дзве гэтыя праграмы ішлі ў Палерма адначасова. І мэр горада назваў афіцыйную сталіцу італьянскай культуры сталіцай еўрапейскай культуры, абгрунтаваўшы гэта вельмі пераканаўча. Калі сучаснае мастацтва хвалявала і ва ўсіх выпадках было нечаканым, то традыцыйныя музеі і тэатры паказвалі класічны рэпертуар. Тым не менш, цалкам афіша горада была дзіўнай: літаральна з розніцай у тыдзень праходзілі візіт Папы Рымскага і гей-парад, а паралельна філасофскія чытанні і фестываль ежы, канцэрты ў пампезных залах і маніфестацыі на вуліцах.

«Маніфеста» зусім не саступала ў дэмакратызму: напрыклад, у Орта Батанік, на вуліцах і плошчах у якасці аб'ектаў прысутнічалі фургоны з гароднінай — гэта эка-актывісты абыгралі тэму жывой прыроды, муляжоў і гербарыяў. Зрэшты, перамагло ва ўсіх гэтых напластаваннях, скрыжаваннях і нямых спаборніцтвах сваяцтва слоўнікаў мастацтва і сельскай гаспадаркі: поле, глеба, карэнне, культура, развіццё, рост, культывацыя, плод.

У парадаксальнай «Маніфесты 12» было шмат дакументаў, відэазапісаў: жаночых і мужчынскіх, ад пастаянных жыхароў Італіі і бежанцаў, усіх узростаў і на розных мовах. Усё гэта ёсць у самім Палерма, за сценамі гэтых палацаў, за кожным вуглом. Індусы і пакістанцы, афрыканцы і кітайцы, сірыйцы і малайцы — не ведаю, хто ўсе гэтыя людзі ў яркім доўгім адзенні. Розныя лёсы, кнігі, праца і адпачынак. Музыка, погляды, ежа. Прычоскі, упрыгажэнні. Планетарны сад.

1. Палаца Бутэра. 2018.
2. Інсталяцыя «Патэлефануй агенту». 2018.
3. Джэлілі Атыку. Відэа. 2018.
4. Майкл Вонг. Фантан. Інсталяцыя. 2018.
5. Група «Упалы фрукт». Фрагмент інсталяцыі ў палаца Бутэра. Прынт, папера. 2018.
6. Патрысія Карсэнхаут. Соль. Інсталяцыя. 2018.
7. Інсталяцыя «Спажыўныя рэчывы» ў Орта Батанік. 2018.
8. Раберта Калова. Фатаграфія. 1960-я.
9. Таус Махачава. Байда. Відэа. 2018.



9.

Жыццё, небыццё і **памяць**

РЭТРАСПЕКТЫВА КРЫСЦІЯНА БАЛТАНСКІ «LIFETIME»

АДЗІН З САМЫХ ДРАМАТЫЧНЫХ МАСТАКОЎ СУЧАСНАСЦІ ПАКАЗАЎ СВАЮ РЭТРАСПЕКТЫВУ Ў ІЕРУСАЛІМЕ. «LIFETIME» ПЕРАКЛАДАЮЦЬ ЯК ПРАЦЯГЛАСЦЬ, ЧАС ЖЫЦЦЯ, АЛЕ ЧАСУ ДЛЯ ЖЫЦЦЁВАГА ШЛЯХУ НЕ ХАПІЛА ГЕРОЯМ ВЫСТАВЫ, ЧАСУ НЕ ХАПАЕ І САМОМУ КРЫСЦІЯНУ — ДОЎГІЯ ГАДЫ ЁН КАЖА ПРА ПАМЯЦЬ, ПРА АБСТРАКТНУЮ МАТЭРЫЮ «ПАСЛЯ ЛЁСУ», «ПАСЛЯ ПОГЛЯДУ». ДЛЯ МЯНЕ ВІДАВОЧНАЯ АДСЫЛКА ДА УЛАДЗІСЛАВА СТРЭМІНСКАГА, ЯГО ЎНІЗМУ, І «ПАСЛЯВОБРАЗАЎ» АНДЖЭЯ ВАЙДЫ З ІХ ІМКНЕННЕМ ЗАХАВАЦЬ АДЗІНАЕ ПАСЛЯ-АДЧУВАННЕ, МАТРЫЦУ, ЯКАЯ ЗАСТАЛАСЯ ПАСЛЯ ПАДЗЕЙ, ПЕЙЗАЖАЎ, ЛЮДЗЕЙ.

Ганна Серабро

1.

У інтэрв'ю Балтанскі звычайна адмаўляецца ад біяграфічных адсылак, але шырока вядомы той факт, што яго бацька хаваўся падчас нацысцкай акупацыі ў падвале ўласнага дома, а маці — каталічка — змагла выратаваць сям'ю. У 1944-м, там жа, у Парыжы, Крысціян нарадзіўся. Яго старэйшы брат, вядомы французскі сацыёлаг Люк Балтанскі, нарадзіўся да гэтых падзей. І зразумела, што ў палітызаваным французскім грамадстве пасляваеннае дзяцінства Крысціяна прайшло ў асяроддзі, дзе хтосьці выжыў, а хтосьці загінуў, адны ратавалі, а іншыя здраджвалі. Загінулыя дзеці, адсутнасць людзей і іх душы сярод нас — прадметная канва многіх праектаў мастака, а метафарычная — страта, непазбежнасць памяці і забыцця, абсурднасць вайны і гвалту. Апошняя акалічнасць дазваляе Крысціяну Балтанскі бачыць рэаліі сучаснага свету сфакусавана, у прыватнасці міграцыйны крызіс, генацыд і лакальныя войны, якія перарастаюць у рэгіянальныя, уключаючы ў варонку гвалту ўсё новыя краіны і пакаленні.

У 23 гады Балтанскі звяртаецца (1967) да аб'ектаў, фатаграфіі, тэатру марыянетак і кіно, адмовіўшыся ад фігуратыўнага жывапісу. Да 1986-га тое былі маштабныя інсталяцыі. З 1972 года Балтанскі ўдзельнічае ў documenta і Венецыянскіх біенале, але да гэтага часу застаецца працуючым класікам, развівае свае ідэі і формы. Сам сябе Крысціян Балтанскі называе мастаком прасторы, яго апошні фармат — трохканальнае відэа, якое можна ўбачыць і ў «Lifetime»: на беразе акіяна ў паўднёваамерыканскай Патагоніі трохметровыя аб'екты запісваюць выгляд ландшафту, гукі ветру, хваляў, улоўліваючы ў тым ліку восеньскую міграцыю кітоў. Гэта называецца «Містэрыі», паколькі паводле мясцовых звычаяў гаварыць з кітамі не рэкамендуецца. Творца, аднак, тлумачыць, што такім чынам ён шукае сваё месца ў прасторы.

Практычна адразу, у юнацтве, Балтанскі пачынае працаваць са святлом, дакладней, з яго крыніцамі — скіраваныя па-рознаму, яны сінтэзавалі сэнсавыя кропкі канцэптаў.

Адна з самых вядомых прац — інсталяцыя «Шанец», якая прадстаўляла Францыю на Венецыянскім біенале ў 2011 годзе. Мастак адпраўляў фатаграфіі дзяцей на нейкае падабенства вертыкальнага лабірынта-канвеера, усталёўваў лічыльнік нараджэнняў на Зямлі (пакуль інсталяцыя працуе). Велізарная канструкцыя цалкам заняла прастору павільёна, яна была злавесна падсвечана і грукатала, паведамляючы свету пра рызыкоўныя, няроўныя шанцы ўсіх, хто прыйшоў на гэтую планету.

За год да гэтага ў парыжскім Гран Пале Балтанскі прадставіў не менш гнятлівую і маштабную інсталяцыю «Асобы». Гэта была Monumenta. Запіс сэрцабіццяў, металічны скрыгат і гіганцкі экскаватар, які хапаў паношаную вопратку з груды рэчаў (25 тон, 15 м у вышыню) і кідаў іх уніз. Падлога памяшкання (13 500 кв. м) была падзелена на 69 квадратаў і падсветлена так нізка, што яны здаваліся магіламі. У будынку падтрымлівалася тэмпература 6 градусаў па Цэльсіі. Адна са сцен была выкладзеная ржавымі жалезнымі скрынкамі з нумарамі — як быццам скрынямі з прахам.

У гэты раз «Lifetime» перасягнула ўсе чаканні, зрабіўшы крыніцы святла не проста дзейным інструментам, але рукой лёсу, якая падрыхтавала людзям фатальны сыход.

Рэтраспектыва складаецца з некалькіх праектаў, частка якіх — рэплікі больш ранніх, але ўсе яны адрэдагаваныя і аб'яднаныя спецыяльна для Іерусаліма. Такая канцэнтрацыя, разгортванне ранейшых напрацовак і маштабы Музея не пакідаюць сумненняў у тым, што Балтанскі засяроджаны на анталагічнай

2.

і падзяляюць драпіроўкамі ўмоўныя пакоі. Вочы дзяцей і дарослых, мужчын і жанчын адрозніваюцца няўлоўна, яны абагульненыя да той ступені, калі вы яшчэ памятаеце каментар, што яны родам з грэчаскіх пашпартоў. А потым, праходзячы з пакоя ў пакой, забываеце — гэта агульначалавечы погляд, з усіх бакоў і толькі на вас.
На 1-м Маскоўскім біенале сучаснага мастацтва ў 2005 годзе ў праекце «Прывіды Адэсы» і ў 2012 годзе ў «Мігрантах» у Буэнас-Айрэсе Балтанскі паказаў паношаныя паліто, вобраз адсутнага чалавека. Тады гэта былі людзі, якія пайшлі, загінулі, да іх заклікала памяць. Цяпер, у разгорнутай рэтраспектыве, гэта тыя, хто не адбыліся, і да іх заклікае мастацтва. Прыкладна так прачытваюцца «Speaking up» у «Lifetime». Тут рэальныя паліто надзетыя на дошкі, яны нахіленыя — нібы чалавек, які ідзе супраць ветру. Як толькі вы набліжаецеся да такога аб'екта, гучаць словы — і гэта ўспрымаецца як размова. Але нават і сентэнцыі трапляюць у тэму, у абвостранае хваляванне гледача. У нейкі момант вы страчваеце грань паміж рэальнасцю і выдумкай. З відэа-арту «Маленькія душы» «Animitas (small souls)» — самы таямнічы.

3.

4.

праблеме быцця і небыцця, асноватворнай у сусветнай філасофіі, пачынаючы з эпохі Старажытнай Грэцыі. Існае, у любой сваёй форме — з аднаго боку. І тое, што сыходзіць у нябыт, валодаючы якасцю адсутнасці, то-бок здольнасцю не існаваць, быць не рэальным, — з другога. У рамках гэтых дзвюх катэгорый Крысціян Балтанскі даследуе эфект знікнення, не-вечнасці, зыходу ад часу. Небыццё яму цікавае як цень быцця, яны непарыўныя. І відавочна, што такі лёс усіх рэчаў, з'яў, людзей. З іншай нагоды сказана, але вельмі дакладна: гэта было назаўсёды, пакуль не скончылася. Любое істотнае прыходзіць з нябыту ў свет рэальнага, нейкі час у ім існуе, а затым пакідае. Драматызм, насычанасць «Lifetime» тлумачацца менавіта ўніверсальнасцю гэтых працэсаў.
Цяпер у нас няма задачы разважаць, наколькі адрозніваюцца заходняя і ўсходняя філасофія ў разуменні небыцця. Наколькі рэфлексуе з нагоды напоўненасці быцця-небыцця экзістэнцыйная думка, а Балтанскі і яго брат Люк акурат уваходзяць у круг французскіх інтэлектуалаў, якім блізкі гэты кірунак. Мы спынімся на ўпартасці: многія гады мастак павышае планку, распавядаючы пра двуадзіную карціну свету.
Усяго ў «Lifetime» 17 праектаў, сярод іх — «Апошняя секунда», «Аўтапартрэты», «Паміж часамі», «Вяртанне». Самы знакаміты, напэўна, «Алтар ліцэя Чэйза ў Вене», чый праўобраз з'явіўся ў 1987 годзе, і Балтанскі развівае яго ўсё далей. Чатыры фатаграфіі вучняў 1931 года мікшыраваныя, але першапачаткова ўсё ж маюць ідэнтыфікацыю, а лямпы і святло накшталт кулявых адтулін ператвараюць твары дзяцей у сімвалы небыцця. Знікае ўнікальнасць, застаецца трагедыя, феномен адсутнасці — іншая прастора і іншы час. «Вочы» надрукаваныя на празрыстым тэкстылі, свабодна замацаваныя

На беразе Мёртвага мора, а раней (2014) у чылійскай пустыні Атакама, у канадскіх снягах і японскім лесе, але заўсёды ў адкрытых прасторах, Балтанскі ўстанаўлівае высокія металічныя загваздкі з лямпамі — яны суаднесены з зорнай картай і таксама гучаць на ветры.
«Сэрца» — чорнае люстэрка з тэхналагічнай магчымасцю для гледача запісаць свой пульс і стаць часткай новага праекта мастака. У яго «Архіве сэрцаў» ужо больш за 15 000 запісаў. Сэрцабіцці людзей будуць захоўвацца на востравеТашыма ў Японіі, у спецыяльна пабудаваным будынку.
...Для мяне Балтанскі — міф і чалавек. Міф дзякуючы кіно: вядомы французскі рэжысёр Ален Флешэр паказваў у Мінску сваю стужку «Пошукі Крысціяна Б.» (1990), якая атрымала Гран-пры Міжнароднага фестывалю фільмаў пра мастацтва ў Манрэалі.
Я марыла ўбачыць Балтанскі ў рэальных галерэйных залах або ў гарадскім ці прыродным атачэнні, ён ператварае, перапісвае любое асяроддзе — індывідуальнае, гістарычнае, геаграфічнае. Балтанскі прыўносіць у яго яшчэ адно вымярэнне: у гэтай субстанцыі ўсе эпохі з мінулага і будучыні існуюць адначасова. Нельга казаць, што вучні чацвёртага класа з венскага ліцэя «сышлі з жыцця», або без эўфемізмаў — забітыя. Яны тут, побач.

1. Speaking up. Дрэва, святло, гук, адзенне сэканд-хэнд. 2015.
2—3. Паміж часамі. Фатаграфія. Змешаная тэхніка. 2003.
4. Вяртанне. Інсталяцыя. 2016—2018.

Макаты

УСХОД ЗАЎСЁДЫ БЫЎ ДЛЯ ЕЎРОПЫ TERRA INCOGNITA. ФРАНЦУЗСКІ ГІСТОРЫК ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ ЖАК ЛЕ ГОФ НАПІСАЎ, ШТО ВА ЎЯЎЛЕННІ ЕЎРАПЕЙЦАЎ ПРА УСХОД УВАСОБІЛАСЯ ДАЎНЯЯ МАРА АБ «БАГАЦЦІ І ДЗІВАЦТВЕ». ДАБРАСЛАВЁНАЯ ЗЯМЛЯ ШЧАСЦЯ, ЯКАЯ НАЗЫВАЛАСЯ ІРЫЙ, ВЫРАЙ, ВІР, — КРАІНА ВЕЧНАЙ ЦЕПЛЫНІ ЗА ДАЛЁКІМІ РЭКАМІ І ЗА ВЯЛІКІМ МОРАМ, ДЗЕ ХАВАЛІСЯ НА ЗІМУ ПТУШКІ І ЗМЕІ, КУДЫ ІМКНУЛАСЯ ЛЕТУЦЕННАЯ ДУША ПАСЛЯ СМЕРЦІ ЧАЛАВЕКА.

1.

Ігар Сурмачэўскі

Гандлёвыя шляхі генуэзцаў у XIV — XVI стагоддзях ды вандроўнікі Марка Пола і Васка да Гама прыадчынілі акенца ў таямнічы Усход. Хоць і да геаграфічных адкрыццяў у Еўропу праз «Вялікі шоўкавы шлях» траплялі шоўк, дываны, папера, парцаляна, кава, гарбата, порах. Больш трывалыя стасункі і гандаль у XVI — XVII стагоддзях паспрыялі таму, што ў шляхетных колах Еўропы пашыралася цікавасць да ўсходняй культуры. Шынуазры — такое адгалінаванне з'явілася ў еўрапейскім мастацтве, дзе, пачынаючы з канца XVII стагоддзя, запанаваў стыль ракако. Але гэта былі збольшага павярхоўныя здагадкі і ўяўленні саміх еўрапейцаў аб загадкавай культуры, чым яе глыбокае вывучэнне. Свет шынуазры хутчэй падобны да кітайскага варыянту жыцця французскага двара эпохі Людовіка XV. Чайныя павільёны і домікі, кітайскія шырмы, усходняя мэбля з размалёўкай золатам і інкрустацыяй экзатычнымі матэрыяламі, шпалеры з кітайскімі пастаральнымі сцэнамі, яркія ўсходнія тканіны і дываны на тле пастэльных колераў ракако — вось характэрныя рысы шынуазры ў дварцовых інтэр'ерах Еўропы.

Іншымі былі адносіны да ўсходняй культуры ў Рэчы Паспалітай. Гэта не проста цікавасць. Частка ўсходніх традыцый стала ідэалогіяй і сімвалам шляхецтва і займела назву сарматызм. Сарматы, выхадцы са стэпаў Прычарнамор'я, ва ўяўленні польскага гісторыка Яна Длугаша з'яўляліся продкамі еўрапейскага рыцарства, то-бок прабацькамі ўсёй шляхты Кароны і Вялікага Княства Літоўскага. Ідэалы сарматызму — такія значныя для шляхты паняцці, як гонар, айчына, вольнасць, роўнасць з панамі-братамі, гасціннасць. Выхоўваюцца асаблівыя, далікатныя адносіны да кабет — як напамін аб сармацкіх амазонках. Усходнія рэчы ў шляхецкім інтэр'еры ўспрымаюцца не проста як экзотыка, а як згадка аб «сармацкіх» каранях. З'явілася мода на сармацкі ўбор, так званы «кунтушовы строй», што дало штуршок для нараджэння і развіцця мясцовага залататкацтва. Інтэр'еры аздабляюцца тканінамі: макатамі, каберцамі, дыванамі, кілімамі, сюзані, ястыкі...

Невялікіх памераў макаты і кілімы выкарыстоўваліся ў ісламе дзеля малітвы ўдзень, падчас якой трэба выказаць павагу і пакланіцца ў бок Мекі, не дакранаючыся «нячыстай» зямлі. Жыццё ўсходніх качэўнікаў таксама накладала на мастацкія тканіны функцыю ўцяплення намётаў. Макаты і дываны ў Персіі раскладаліся на падлозе паводле сакральнага прызначэння: цэнтр засцілаўся галоўным дываном (халі), а па баках размяшчаліся доўгія дываны (канарэх). Вянчаў усю кампазіцыю яшчэ адзін дыван (калегі), які выконваў ролю своеасаблівай мяжы, кшталту бардзюра Элем (традыцыйны бардзюр на ўсходніх дыванах). Знакамітыя макаты і кілімы ткалі ў цэнтрах у Персіі і Турцыі.

Славіліся таксама невялікія мастацкія дываны, якія называлі «скутары». Назва ўтварылася ад

2.

скія макаты, якія ткалі ў ваколіцах Бахчысарая ў XVII–XVIII стагоддзях.

Дэкаратыўная схема ўсходніх макат будавалася на суцэльным запаўненні фону тканіны дробным арнаментальным малюнкам – рапортам, што складаўся з прамавугольных ці рамбавідных сетак. Адметным ад асноўнага рапорта фону і другім каларытам ткаўся бардзюр макаты. У Львоўскім гістарычным музеі апроч традыцыйнага арнаменту макат трапляюцца дэкаратыўныя шоўкавыя

3.

мясцовасці ў Албаніі – гэта сучасны Шкодар на беразе Скадарскага возера. Вядомыя невялікія шоўкавыя дэкаратыўныя тканіны, якія мелі назву «ястык турэцкі» ад турэцкага yastik (навалачка).

Слова маката (mak-ad) прыйшло ў побыт Рэчы Паспалітай з арабскай мовы і азначае фатэль ці табурэт для сядзення. Сёння ў Турцыі тэрмін mak-ad азначае каштоўную тканіну, якой засцілаюць мяккую мэблю. Макатай прынята называць залататканую ядвабную тканіну ці невялікі па памерах дыван. Апроч азначаных залататканых тканін, да гэтага тыпу належаць тафты (тканіны з ядвабу і баваўны), гапты (шытыя тканіны) і дэкаратыўныя тканіны, аздобленыя вышыўкай і аплікацыяй. Гаптаваныя макаты выраблялiся ў спецыяльных гаптавальнях пры магнацкіх дварах. Дарэчы, першыя макаты, тканыя золатам і срэбрам, з'явіліся ў Кракаве ў XVI стагоддзі разам з італьянскім дваром Боны Сфорцы. З гэтага часу пачалася вытворчасць макат на землях Рэчы Паспалітай. Іх прызначэнне ў XVIII стагоддзі было разнастайным: імі аздаблялі сцены ўрачыстых і прыватных пакояў, накрывалі сталы, куфры і нават ложкі. Па словах польскай даследчыцы Я.Хрушчынскай (J.Chruszynska. Polskie makaty haftowane z XVIII wieku. Warszawa 1979. s.7), «не было панскага двара без макаты ўласнай вытворчасці». Большасць макат прывозілі гандлёвымі шляхамі з Усходу. Апроч ісфаханскіх і турэцкіх, у асартыменце гандляроў былі крым-

макаты, тканыя срэбранай ніткай, але з відавочным запазычаным малюнкам еўрапейскага барока. Наяўнасць такога тыпу тканін у XVIII стагоддзі сведчыць аб тым, што, акрамя тканін з Усходу, на землі Рэчы Паспалітай каштоўныя вырабы ткацтва траплялі да першай паловы XVIII ст. – з Італіі (з Венецыі), а з другой паловы XVIII ст. – з Францыі (з Ліёна). У арнаментах французскіх шоўкавых тканін у пачатку XVIII стагоддзя фармуецца стыль Людовіка XIV, так званы «вялікі, пышны стыль». Арнамент гэтага стылю вызначаецца тым, што сіметрычна ад цэнтра па вертыкалі ткаліся стылізаваныя вялікія лісты аканта, граната, кветкавыя матывы. Ва ўсходніх тканінах таго часу майстры прытрымліваліся старых традыцый, і ў арнаментах паясоў і макат прысутнічаюць матывы гваздзікоў, півоняў, ірыса, «кітайскай хмаркі».

Асаблівае значэнне для развіцця мясцовага залататкацтва займела мода ў канцы XVII стагоддзя на ўсходні шляхецкі ўбор. Асабліва модным сярод шляхты робіцца кунтушовы ўбор, у абавязковы атрыбут якога, акрамя кунтуша і ўсходняй шаблі кшталту «карабела» ці «шамшыр», уваходзіць шырокі ядвабны пас, расшыты срэбранымі і залатымі ніткамі. Сарматызм, польскі варыянт усходнееўрапейскага барока, вызначыўся на землях Рэчы Паспалітай такім цудам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, як знакамітыя залататканыя паясы і макаты.

Прыхільнасці да ўсходніх рэчаў паспрыялі перамозе войск Рэчы Паспалітай пад кіраўніцтвам Яна Сабескага над войскамі Асманскай імперыі пад Хоцінам (1673) і пад Венай (1683). Падчас перамог былі захоплены турэцкія трафеі, якія ўвайшлі ў побыт шляхецкіх сядзіб і палацаў. Многія з макат захаваліся да гэтага часу ў польскіх музеях і кляштарах. Напрыклад, вядомая турэцкая маката з кляштара сясцёр бенедыктынак, што на Дольнай Селезіі. Гэтую макату здабылі войскі Рэчы Паспалітай у бітве пад Львовам у 1675 годзе. Пасля перамогі кароль Рэчы Паспалітай падараваў турэцкую макату ў кляштар бенедэктынак у Львове. Капліца Яна Сабескага ў Вавельскім замку з абразом Маці Божай Ларэтанскай скрозь упрыгожана ўсходнімі залататканымі макатамі і дыванамі. Шмат усходніх макат зберагаецца ў скарбніцы Чанстахоўскага кляштара. У Вавельскім замку ў Кракаве можна пабачыць макату, здабытую Казімірам Міхаілам Пуслоўскім, палкоўнікам гусараў Яго Каралеўскай Мосці, у бітве пад Венай. У Музеі караля Яна Сабескага ў Вілянуве зберагаецца маката каралевы «Марысенькі» (Марыі Казіміры Сабескай), на кітайскім ядвабе якой вышыты райскія птушкі між раслiннага арнаменту.

Усё ішло да таго, што павінны былі адчыніцца першыя персіярні на землях самой Рэчы Паспалітай. Захоп і знішчэнне афганскімі войскамі ў першай чвэрці XVIII стагоддзя ткацкіх цэнтраў у Персіі і самага знакамітага сярод іх, Ісфахана, прывяло да міграцыі майстроў з Турцыі і Персіі на еўрапейскія землі. Гэта паспрыяла ўзнікненню, у першую чаргу на землях Украіны, залататкацкіх мануфактур, за арганізацыю якіх узялася мясцовая шляхта. З'явіліся і працаўнікі такіх мануфактур. Імі былі фламандцы, што везлі свае тавары праз Гданьск.

Першая залататканая мануфактура адчынілася пад патранажам вялікага гетмана кароннага Станіслава Канецпольскага (1591 – 1646) у Бродах (Украіна). Яе узначаліў грэк Мануіл (Эмануэль) Карфінскі. Прозвішча паказвае на паходжанне майстра з выспы Корфу (сучасная грэцкая Керкіра). На той час выспа Корфу належала Венецыянскай рэспубліцы. Гетман Канецпольскі хацеў адчыніць у сваіх уладаннях мануфактуру з вырабам тканін «на ўзор фламандскі» з мясцовай сыравіны. Выклікаў майстроў-ткачоў з Бруселя і Антверпена. Але тыя не спраўдзілі надзей, лепш падышлі майстры з Грэцыі, большасць з якіх вучылася рамяству ў гарадах Асманскай імперыі, і іх называлі «золатаглаўнікамі», а іх вучняў – «золатаглаўнічкамі». Такім чынам пачалася вытворчасць тканін на персідскі манер – ac si in ipsa Persidae на мануфактуры ў Бродах. Пачаткова грэцкімі ткачамі выраблялiся кілімы і макаты. Узорам такой працы майстэрні Карфінскага можа паслужыць заказная маката 1686 года з гербам «Ястрабец» ваяводы бельскага, падскарбія вялікага кароннага Марэка Матчынскага, якая знаходзіцца ў Львоўскім гістарычным музеі. Трэба азначыць, што замак і горад Броды разам са знакамітай мануфактурай з 1683 па 1693 ужо належалі менавіта Марэку Матчынскаму.

Арэол персіярства на землях Рэчы Паспалітай быў досыць шырокі: ад Станіслававa праз Горадню да Гданьска і на ўсходзе аж да Слуцка і Нясвіжа. Ткацкія мануфактуры, якія займаліся вытворчасцю мастацкіх тканін, у тым ліку і макат, адчынілі многія магнаты Вялікага Княства Літоўскага — Радзівілы ў Слуцку і Міры, Тызенгаўзы ў Горадні, Сапегі ў Ружанах, Агінскія ў Слоніме...

Першым месцам, куды эмігрыравалі майстры праз Стамбул з Персіі і Турцы, і стаў горад Станіславаў (сучасны Івана-Франкоўск, Украіна). Не дзіва, што і першыя шоўкавыя паясы называліся «стамбульскімі». Вядома, усе лепшыя ткачы Рэчы Паспалітай праходзілі навуку ў стамбульскіх майстроў у Станіслававе. Так Міхаіл Казімір Радзівіл «прыслаў сюды двух хлопцаў дзеля таго, каб навучыліся ў станіславаўскага майстра...»

Знакамітыя ткачы Рэчы Паспалітай, якія пачалі сваю дзейнасць у Станіслававе, — гэта Дамінік Мішаровіч і Ян Маджарскі. Дамінік Мішаровіч згадваецца з 1744 года, а Ян Маджарскі з 1757-га. Ян Маджарскі ў 1758 годзе пераехаў у Нясвіж, каб наладзіць там выраб знакамітых слуцкіх паясоў. Казімір Радзівіл так азначае гэтага ткача: «... перскай, турэцкай, кітайскай ды іншай работы майстра, які вырабляе макаты, кілімы, паясы з кветкамі, постацямі, лічбамі, тканыя золатам, срэбрам і шоўкам...»

Акрамя Станіслававa, яшчэ дзейнічала персіярня ў Бродах, якім валодалі магнаты Патоцкія. Дамінік Мішаровіч у лісце да караля Станіслава Аўгуста згадвае, што некалькі год працаваў у Бродах, «дзе займаўся рамяством, то-бок ткацтвам стамбульскіх паясоў». Паясы таксама ткалі ў другім мястэчку, якое належала Патоцкім, — у Бучачы. Мануфактурай там кіраваў Мікалай Патоцкі, стараста канеўскі. Вырабы мануфактуры Патоцкіх згадваюцца ў архіўных дакументах XVIII стагоддзя.

Асабліва важкім для развіцця залататканых мануфактур стаў закон ад 1775 года, які скасаваў забарону для шляхты займацца гандлем і прадпрымальніцтвам.

Паступова з другой чвэрці XIX стагоддзя адыходзіць мода сярод шляхты на «кунтушовы строй», а ідэі сарматызму ўспрымаюцца больш як рамантычны ўспамін аб былой сармацкай веліччы. Тугу выказаў у сваёй знакамітай паэме «Пан Тадэвуш» Адам Міцкевіч, выхаванне якога прайшло менавіта ў асяродку сармацкіх інтэр'ераў старой дзедзічнай сядзібы пад Навагрудкам. Дарэчы, рэжысёр Анджэй Вайда вельмі дакладна аднавіў гістарычныя інтэр'еры ў фільме «Пан Тадэвуш», дзе магчыма ўбачыць старажытныя ўсходнія макаты і кілімы на сценах сядзібы дзядзькі галоўнага героя, Яцка Сапліцы.

Амаль праз сто гадоў — у другой палове XIX стагоддзя — залататканыя шэдэўры зноў пачынаюць вырабляць на мануфактуры Патоцкіх у Бучачы. Кілімы і макаты мясцовых майстроў-ткачоў Нагаранскіх атрымліваюць шырокую вядомасць не толькі ва Украіне, але і за яе межамі. Стварэнне мануфактуры сталася магчымым дзякуючы вялікім грашовым укладанням графаў Патоцкіх. Сам працэс ткацтва праходзіў шляхам выкарыстання вялікага папярэдняга вопыту грэцкіх і ўсходніх майстроў XVII—XVIII стагоддзяў і заахвочвання найлепшых мясцовых ткачоў.

4.

Мастацка-стылёвыя асаблівасці залататканых вырабаў бучачскай мануфактуры магчыма прасачыць на прыкладзе калекцый макат, якія захоўваюцца ў многіх музеях Польшчы. Усе кампазіцыйныя схемы арнаментаў, паводле вядомай даследчыцы мастацкіх тканін Рэчы Паспалітай Ядвігі Хрушчынскай з Нацыянальнага музея ў Варшаве, магчыма раздзяліць на некалькі груп.

1. Макаты з медальённымі кампазіцыямі, якія маюць цэнтральны матыў на аднатонным фоне. Медальён размешчаны па вертыкальнай восі кампазіцыі. Такія макаты паўтараюць схемы, характэрныя для гуцульскіх дываноў, выраб якіх называецца ліжнікарства.

2. Макаты, дзе арнамент размешчаны папярочнымі стужкавымі палосамі ўздоўж прадольнай ці папярэчнай восі.

3. Макаты, якія дэкарыраваны па схеме сятчатага прыёму кампазіцыі з абмежаваннем у знешніх бардзюрах, кшталту персідскіх кілімаў.

4. Макаты з характэрнай кампазіцыйнай схемай, якая будуецца на паўторы стужак залататканых паясоў, дзе фон пояса — гэта цэнтр макаты, а галовы паясоў выконваюць ролю бардзюраў.

Апошняя група макат мае асобы тып кампазіцыі, што склалася ў канцы XVIII стагоддзя, калі колькасць кунтушовых пасоў, якія належалі гаспадару шляхецкага маёнтка, гаварылі аб яго багацці, адданасці старым традыцыям продкаў — таму нярэдка кунтушовыя паясы сшываліся і вывешваліся на сцяну не толькі як упрыгожванне, але і як своеасаблівы «сармацкі сцяг» гаспадара.

У астатняй чвэрці XIX стагоддзя ўладарамі Бучача на Падоллі былі браты Патоцкія, графы герба «Пілава», — Эміль, Оскар і Артур. Іх бацькамі

5.

былі Адам Патоцкі і Філіпіна з дому баронаў Dittmayer von Russfelden. Пасля лістападаўскага паўстання 1863 года ў колах польскай шляхты расла папулярнасць ідэалаў «старасвецкай Рэчы Паспалітай», таму адзін з братоў, Оскар Патоцкі, у 1878 годзе заклаў у Бучачы вытворчасць мастацкіх тканін. Марыя Малгажата з Радзівілаў, жонка Францішка Салежыя Патоцкага, у сваіх мемуарах пісала: «Ведала, што пан Адам Патоцкі ці яго сыны Эміль, Артур і Оскар у другой палове XIX стагоддзя прывозілі ткачоў з Персіі, якія на простых кроснах ткалі розных памераў макаты пад іх надзорам і, абапіраючыся на старыя ўзоры, літыя пасы польскія...» Успамінаючы пра персідскіх ткачоў, графі-

6.

ня, вядома, мела на ўвазе людзей з былых мясцовых персіярняў. У зборах тканін Нацыянальнага музея ў Варшаве знаходзіцца бучачская маката, замоўленая да 25-годдзя шлюбу Уладзіміра Дзядучынскага і Альфансыны з Мянчынскіх, знакамітых мецэнатаў навукі і мастацтваў. Гэтая маката была сатканая ў самым пачатку дзейнасці мануфактуры Оскара Патоцкага ў тэхніцы кунтушовых паясоў – taquete faconne (асаблівае перапляценне нітак, так званае саржавае перапляценне шоўку і срэбранай ніткі).

Калі Оскар задумваў адкрываць сваю мануфактуру, ён разлічваў на тое, каб вырабы ішлі на ўласныя патрэбы – на аздабленне палаца ў Бучачы.

7.

Першыя рэчы былі не вельмі дасканалымі, яны выраблялiся з мясцовага льну і бавоўны. З цягам часу пачалі ткаць кілімы і дываны. Оскар, убачыўшы станоўчыя вынікі працы, мабілізаваў лепшых ткачоў і іх сем'і на больш складаныя заказы. Хутка нават задумаўся паўтарыць залататканыя вырабы папярэдніх часоў. На поўнач ад мястэчка Бучач, у вёсцы Падзамачак, якая славілася знакамітымі руінамі Бучачскага замка 1600 года і якія намаляваў наш слынны графік Напалеон Орда, Оскар задумаў уладкаваць сапраўдную мануфактуру. У памяшканнях колішняга папяровага млына, так званай «Паперні на рацэ Штрыпе», было ўсталявана 16 жакардавых механічных варштатаў-кроснаў з ручным прывадам. Сыравіну і колер прывезлі з Ліёна, з Турэччыны – ядваб, пасрэбраныя і залачоныя ніткі. Да гэтага часу бучачскія ткачы выраблялі на мясцовыя рынкі і кірмашы стужкі, якія ішлі на ўпрыгожванне народных строяў. Трэба было прайсці 15 гадам цяжкай навукі, каб ткачы набраліся вопыту, а сам граф Патоцкі павінен быў праявіць максімум цярпення і вытрымкі, каб аднавіць забытую тэхніку ткацтва кунтушных паясоў. Асабліва праславіліся наступныя мясцовыя ткачы-майстры: сям'я Нагаранскіх, сям'я Ільяновічаў, сям'я Коўдрынаў, сям'я Чэканоўскіх.

Невядома, якую ролю адыгрываў у ткацтве макат брат Оскара – Артур Патоцкі (1843 – 1917). Але здольны да мастацтва Артур, сам мастак-аматар, меў вялікія кантакты за мяжой і, вядома, мог уплываць на узор і каларыстыку бучачскіх тканін. Кіруючы мануфактурай, сам Оскар не прыпыняў творчых пошукаў ткачоў, даваў ім свабоду для артыстычнага натхнення. У 1884 годзе Патоцкія атрымалі шанец рэкламаваць свае бучаскія макаты на Выставе Краёвай у Львове. Менавіта там упершыню былі рэпрэзентаваны залататканыя вырабы мануфактуры шырокай публіцы.

Марыя Малгажата з Радзівілаў успамінае: «Рабілі дзіўныя рэчы, якія на львоўскай выставе зрабілі сенсацыю, заахвоцілі многіх пакупнікоў. Было шмат гандляроў, якія хацелі замовіць шматлікую колькасць макат. Але ніколі панове з Бучача не пагадзіліся б на фабрычны выраб такіх тканін, будучы ўлюбёнымі ў сваё мастацкае рамяство».

Вось што пісала «Газета Львоўска» ад 4 жніўня 1884 годзе, дзе быў змешчаны спецыяльны артыкул, прысвечаны бучачскай мануфактуры: «У 1879 годзе Оскару паведамілі, што ў Бучачы ёсць сям'я ткачоў, якая стала знакамітай яшчэ пры колішнім уладары Марцэліі Патоцкім (1781 – 1851) па кунтушнай працы. Сям'я гэтая некалькі пакаленняў славілася сваім ткацтвам на Гуцульшчыне і ў Румыніі. Гэта Нагаранскія. Яны займаліся вырабам так званых «уставак» – арнаментаваных стужак, што потым упрыгожвалі рукавы кашуль надднестранскіх прыгажунь. Гэтымі вырабамі гандлявалі на многіх кірмашах у Злотым, Патоцы, Карнецы, Ніжневе каля Днестра. Вырабы гэтыя запрыкмеціў граф Патоцкі, які вельмі зацікавіўся майстэр-

8.

ствам ткачоў. Граф на той час задумваўся аб вырабе тканін для фіранак у сваім палацы. Першыя ўзоры рабіліся на звычайных народных кроснах. З часам пачалі відазмяняць арнаменты і ўжываць шляхетныя матэрыялы. Спачатку выкарыстоўвалі лён і воўну, затым пачалі ткаць з далікатнай бавоўны з дадаткам срэбных нітак. Толькі потым перайшлі на ядваб з камбінаваннем залатых і

срэбраных нітак. Хто ніколі не займаўся мастацкім ткацтвам, той не зразумее, якая вялікая праца і вялікая здольнасць патрэбныя для дасягнення такой высокай дасканаласці бучачскіх вырабаў, тым больш за такі кароткі час — 15 год.

Цяпер у Бучачы вырабляюць усялякія кунтушовыя ўсходнія тканіны, якіх раней на абшарах Рэчы Паспалітай было шмат. Першынство сярод такіх вырабаў належыць макатам і паясам, так званым «літым», яны выкарыстоўваліся да ўрачыстага польскага строю. Хто меў магчымасць цешыць свой позірк старажытнымі вырабамі са Слуцка, той зразумее, што бучачскія тканіны трохі адметныя ў стылістыцы, але па тэхнічнай дасканаласці не саступаюць лепшым слуцкім узорам. Таму граф Патоцкі не ўпускае магчымасць, каб шукаць і набываць старыя ўзоры ткацтва. Але ён не прымушае сваіх майстроў слепа капіраваць старыя ўзоры, ён пакідае сваім работнікам вольнае поле згодна з іх здольнасцямі і мастацкім натхненнем, на якое маюць уплыў даўнія стасункі мясцовага люду з Усходам. Ткачы дзеляцца задумамі будучых прац са сваім уладаром. Як само ўзнікненне гэтага рамяства было нязвыклым, так і ўладкаванне працы на мануфактуры ёсць нязвыклае.

Недалёка ад хуткаплыннай рэчкі Штрыпы, у паўмілі за горадам, пасярод зялёнага лесу, адасоблена ад усяго свету жывуць рамеснікі, якія нічым не нагадваюць сучасных рабочых з фабрык. Калі вырабы бучачскай мануфактуры напамінаюць нам далёкія часы Рэчы Паспалітай, то і самі работнікі маюць у сваім выглядзе нешта сярэднявечнае. Калі я размаўляў з графам Оскарам аб будучыні гэтага промыслу, ён адказаў, што не мае ніякай надзеі на тое, што яго прадпрыемства з цягам часу набудзе вялікія памеры.

«На вялікі запыт маіх вырабаў у свеце — гаворыць граф — я разлічваць не магу, таму што яны завельмі польскія і для нас вельмі дарагія. Магу мець толькі адну прыемнасць, што цяпер, калі хто-небудзь з маіх сяброў ці суседзяў згубяць літы пояс ці жупан, то мы можам такі ж самы зрабіць у мяне».

Дарэчы, кошт адной макаты ў 1920 — 1930-х гадах быў 150—200 даляраў у залежнасці ад памеру. Машына «Форд» на той час каштавала — 460 даляраў…

У пачатку сваёй дзейнасці, калі яшчэ тканіны бучачскай мануфактуры ішлі на аздабленне палаца Патоцкіх, не было патрэбы ў іх сігнатуры. Але калі золататканыя вырабы пачалі пакідаць Падолле, з'явілася патрэба ў прыватным знаку абароны. Гэта быў невялічкі пас, які нашываўся на край макаты з адваротнага боку. За ўзор гандлёвага знака была ўзята прыватная шляхецкая пячатка графаў Патоцкіх з гербам «Пілава» і надпісам BUCZACZ, над гербам была ўзнесена графская карона аб пяці страўсавых пёрах. Увесь малюнак быў узяты ў авальнае поле. Па смерці Оскара Патоцкага ў 1913 годзе, калі вытворчасць узначаліў Артур Патоцкі, макаты сыгналіся белым паскам са знакам абароны, які паўтараў малюнак прыватнай пячаткі , але дадаліся ініцыялы — AP(Artur Potocki) і над каронай было ўжо не пяць, а тры страўсавыя пёркі. Калі сям'я ткачоў Нагаранскіх у 1914 годзе ўвайшла ў склад заснавальнікаў мануфактуры, на фірмовай стужцы з'явілася іх прозвішча — пад гербам «Пілава» ішоў дадатковы подпіс: S(pol)ka Nagorzanscy, а потым ішла рамка, у якой быў запісаны нумар макаты і яе памеры. Першая партыя абаронных стужак ткалася ў Англіі.

Пасля першай выставы ў Львове вядомы польскі гісторык і даследчык мастацтваў Станіслаў Тамковіч заўважыў: «Польша ёсць краем макат і прыгожых тканін». Нагадаем, што Оскар Патоцкі, апроч працы на мануфактуры, збіраў у сваю прыватную калекцыю старажытныя узоры залататкацтва. У XIX стагоддзі многія магнацкія двары і палацы славіліся зборамі прыгожых мастацкіх тканін, якія збіраліся многімі пакаленнямі.

Апроч вытворчасці макат вызначаных тыповых памераў іншы раз замаўлялі мастацкія тканіны спецыяльнага памеру. Так, у 1897 годзе была выткана незвычайная маката даўжынёй 6 метраў, прызначаная для пасагу Вандзе, дачкі графа Станіслава Бадзені, маршалка Галіцкага краю. Маладая брала шлюб з вядомым польскім паэтам графам Адамам Красінскім, апошнім ардынатам Апінагурскім.

Перад пачаткам Першай сусветнай вайны памерлі два брата Патоцкіх: Эміль у 1912 годзе, Оскар у 1913 годзе. Вырабам макат застаўся кіраваць іх брат, Артур Патоцкі, сын Артура Патоцкага і Марыі з Млодзецкіх. Сталыя майстры, ткачы Нагаранскія, нават увайшлі ў стасункі на бучачскай мануфактуры і нейкі час (1914 год) мануфактура рэкламавала ўжо сябе, як Tkalnia Makat Buczackich hr. Artura Potockiego Nagorzanka obok Buczacza. Выбух Першай сусветнай вайны справакаваў перапынак у вырабе макат. Варштаты ў Падзамачку былі разабраны і перавезены ў Станіслаў. Аднаўленне фунцыянавання мануфактуры было праведзена на пачатку 1920-х гадоў. Ужо на сусветнай выставе ў Парыжы (1925) і ў Чыкага макаты выстаўляюцца пад назвай — Pracownia Tkanin Dekoracyjnej hr. Artura Potockiego w Buczaczu. За свае мастацкія тканіны граф Артур атрымаў залаты медаль. Бучачскія макаты былі паказаны на Міжнародных Таргах у Познані ў 1927 і на Таргах Усходніх у Львове ў 1929. У гэты час на мануфактуры пачынаюць выраблаць шаты для літургічнага адзення.

Бучачскія макаты былі жаданым падарункам не толькі сярод жыхароў Рэчы Паспалітай. У 1937 годзе прэзідэнт Польшы Ігнацы Масціцкі прынёс у падарунак бучачскую макату ад імя Рэспублікі спадкаемніцы галандскага трону Юліяне падчас яе шлюбу з прынцам Бернардам цур Ліпе-Бістэрфельдскім. Усяго да 1939 года было выткана каля 4000 макат. Вялікую колькасць бучачскіх макат згадвае вядомы даследчык польскай старасветчыны Раман Афтаназі ў сваёй працы «Dzieje rezydencji...». Апроч шматлікіх палацаў на землях Украіны і Польшчы, згадваецца, што шмат макат бучачскіх было ў сядзібе Уладзіміра Ленскага ў Белай Ваке на Віленшчыне.

Перад прыходам бальшавікоў у верасні 1939 года, апошні дзедзіч Бучача, граф Артур Патоцкі (1893 — 1974) схаваў больш за 20 макат у Бучачскім базыліянскім манастыры Узвіжання Крыжа (цяпер там дзейнічае калегіум ім. Св. Іасафата). Бальшавікі дзівам даведаліся пра гэта і з Цярнопаля прыехаў спецыяльны пасланец, каб забраць іх у Кіеў. За савецкім часам ткацтва макат замянілі на ткацтва ручнікоў і ў хуткім часе ўсё начынне «макацярні» было вывезена на Усход.

Вялікую шкоду музейным і прыватным калекцыям прынесла Другая сусветная вайна. Падчас нямецкай акупацыі многія макаты былі разрабаваны, знішчаны, прададзены. У Кракаве, у Нацыянальным музеі, дзе захоўвалася шмат старажытных залататканых вырабаў, немцы ў 1941 годзе зладзілі Stadskassino. У 1944 годзе ўжо савецкія войскі пры вызваленні палаца Любамірскіх у Пшэворску канфіскавалі 15 бучачскіх макат. Па вайне, з усталяваннем у Польшчы савецкай дзяржавы, макаты былі забраны з былых рэзідэнцый, а ў новых сацыяльных стасунках сталі дакументальным падцверджаннем класавай прыналежнасці іх гаспадароў і напамінам аб іх былых уладаннях. З цягам часу макаты сталі толькі толькі ўспамінам на чорна-белых фотаздымках, як, напрыклад, партрэт Адама і Ядвігі Чартарыйскіх на тле вялікай бучачскай макаты.

1. Ястык. Турцыя. XVII стагоддзе. Ядваб, лён, аксаміт. Музей Метраполітан. Нью-Ёрк.

2. Якуб Каліновіч. Партрэт канеўскага старасты Мікалая Патоцкага (1733 — 1762). Другая палова XVIII стагоддзя. Алей. Львоўская мастацкая галерэя.

3. Напалеон Орда. Бучачскі замак над ракой Штрыпай. Каляровая літаграфія. Музей Нарадовы, Варшава.

4. Маката. Бучачская мануфактура, другая палова XIX стагоддзя. Ядваб, срэбраная нітка. Палацава-замкавы комплекс Нясвіж. Фрагмент.

5. Маката. Бучачская мануфактура. 1914 год. Ядваб, срэбраная нітка. Калекцыя аўтара.

6. Маката «Яна Сабескага». Турцыя. XVII стагоддзе. Ядваб, срэбраная нітка. Львоўскі гістарычны музей.

7. Маката з тугрой (уласным знакам) шаха Махмуда II. Турцыя. 1839 год. Ядваб, срэбраная нітка. Калекцыя аўтара.

8. Маката з гербам «Пагоня». Мануфактура Рэчы Паспалітай? XVIII — XIX стагоддзе? Ядваб, срэбраная нітка. Калекцыя аўтара. Фрагмент.

9. Сігнатура Бучаскай мануфактуры на спецыяльнай стужцы. AP (Artur Potocki), S(pol)ka Nagorzanscy (ткачы Нагаранскія), нумар макаты (3547) і яе памер (69X154). Бучаская мануфактура. 1914 год. Калекцыя аўтара

У лістападаўскай афішы **Ла Скала** ўвагу меламанаў прывабіць прэм'ера оперы «Электра» Рыхарда Штрауса. Будзе мець рэзананс і вакальны вечар вядомага расійскага баса Ільдара Абдразакава, ён праспявае творы Моцарта, Шуберта, Дунаеўскага, Хрэннікава і Кабалеўскага. Аматараў сучаснай музыкі зацікавіць сусветная прэм'ера оперы «Канец гульні», якую кампазітар Д'ёрдзь Куртаг напісаў паводле п'есы Сэмюэла Бэкета. На працягу месяца спектакль будзе паказаны шэсць разоў. У снежні на галоўнай музычнай сцэне Мілана адбудзецца прэм'ера оперы «Атыла» Джузэпэ Вердзі. Рэжысёр Давідэ Ліверморэ, дырыжор Рыкарда Шаі. У галоўнай ролі — згаданы Ільдар Абдразакаў.

1.

У рэпертуары нью-ёркскай **Метраполітэн-оперы** натуральна спалучаюцца назвы вядомыя і тыя, якія досыць рэдка ўвасабляюцца на сцэне. У лістападзе да першай катэгорыі належаць «Тоска» Джакама Пучыні і «Кармэн» Жоржа Бізэ, да другой — «Мефістофель» Арыга Бойта, «Шукальнікі жэмчугу» Бізэ, «Трыпціх» Пучыні. Названыя спектаклі адметныя тым, што ў іх занятыя зоркі першай велічыні. У оперы «Тоска» галоўную партыю спявае Сондра Радваноўскі, у «Шукальніках жэмчугу» — Марыуш Квецень, у «Трыпціху» — Пласіда Дамінга, Крысціне Апалайс і Марсэла Альварэс.

Парыжская **Опера Бастыль** прэзентуе ў другім восеньскім месяцы прэм'еру «Сімон Баканегра» Джузэпэ Вердзі, якая будзе паказана

2.

3.

чатыры разы. У галоўнай партыі выступіць Людавік Тэзе. Акрамя таго, на працягу лістапада будзе восем разоў паказаная камедыйная опера Гаэтана Даніцэці «Любоўны напой». У снежні да гэтых назваў дадасца «Травіята» Вердзі.

Гранд-апера святкуе ў гэтым сезоне 350 гадоў з часу заснавання. Усяго на юбілейны оперны сезон запланаваны два ўрачыстыя гала-канцэрты і 19 спектакляў, з іх сем новых (уласную версію «Лэдзі Макбет Мцэнскага павету» Дзмітрыя Шастаковіча прапануе вядомы польскі рэжысёр Кшыштаф Варлікоўскі). Новы 2019 год у Опера Гарнье сустрэнуць выступленнямі спевакоў Соні Ёнчавай, Браяна Хаймела, Людавіка Тэзе і артыстаў балетнай трупы.

На працягу свайго 243-га сезона **Вялікі тэатр Расіі** пакажа пяць оперных і шэсць балетных прэм'ер. У тым ліку дзве оперы Джаакіна Расіні — «Севільскі цырульнік» (першы паказ 3 лістапада) рэжысёра Яўгена Пісарава ў сцэнаграфіі Зіновія Марголіна і «Падарожжа ў Рэймс» (12 снежня), пастаноўшчыкамі якой выступаюць дырыжор Туган Сахіеў і рэжысёр Даміяна Мік'елета. На пляцоўцы Камернага тэатра імя Барыса Пакроўскага, што ў новым сезоне стаўся часткай Вялікага тэатра, ужо адноўлена опера Мадэста Мусаргскага «Сарачынскі кірмаш» у пастаноўцы славутага рэжысёра. У снежні на Камернай сцэне плануецца паказаць оперу Аляксандра Чайкоўскага «Адзін дзень Івана Дзянісавіча». Менавіта пры канцы года ў Расіі і ва ўсім свеце будзе адзначацца 100-годдзе з дня нараджэння Аляксандра Салжаніцына.

14 і 16 лістапада на Малой сцэне маскоўскага **Музычнага тэатра імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі** адбудзецца расійская прэм'ера оперы «Фрау Шындлер» сучаснага амерыканскага кампазітара Томаса Морса. Твор, натхнёны фільмам Стывена Спілберга «Спіс Шындлера», распавядае гісторыю Эмілі, жонкі Оскара Шындлера, якая дапамагала мужу выратаваць больш як 1000 яўрэеў у гады Другой сусветнай вайны. Опера створана па заказе мюнхенскага Gartnerplatztheater. Амерыканскі кампазітар Томас Морс дзесяць гадоў займаўся даследаваннем тэмы і тры гады працаваў над партытурай. Сусветная прэм'ера оперы адбылася 9 сакавіка 2017 года ў Мюнхене. Яе пастаноўкі плануюцца ў ЗША і Еўропе. Музычны тэатр працягвае важную тэму, закранутую ў «Пасажырцы» Маісея Вайнберга. Оперу «Фрау Шындлер» ставіць вядомы кінарэжысёр Уладзімір Аленікаў. Разам з аўтарам арыгінальнага лібрэта ён спецыяльна для пастаноўкі ў Музычным тэатры рыхтуе пераклад лібрэта на рускую мову. Музычны кіраўнік і дырыжор спектакля — Цімур Зангіеў.

1. Сондра Радваноўскі ў оперы «Ганна Балейн». Лірык-опера. Канада.
Фота Тода Розенберга.
2. «Сімон Баканегра». Сцэна са спектакля. Ла Скала.
3. Будынак Оперы Бастыль.

«САЛАМЕЯ» Ў ВЯЛІКІМ

PRO ET CONTRA

КАЛІ ВЯСНОЙ З'ЯВІЛАСЯ АФІЦЫЙНАЯ ІНФАРМАЦЫЯ, ШТО Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ ОПЕРЫ І БАЛЕТА РЫХТУЕЦЦА ДА ПАСТАНОЎКІ СПЕКТАКЛЬ «САЛАМЕЯ» РЫХАРДА ШТРАУСА, ПРЫЗНАЮСЯ, Я БЫЛА НЕ ТОЛЬКІ ЗАІНТРЫГАВАНАЯ, АЛЕ І ЗДЗІЎЛЕНАЯ. ЧАМУ МЕНАВІТА ГЭТАЯ ОПЕРА ПРЫВАБІЛА ПАСТАНОВАЧНУЮ ГРУПУ? ДУМКІ ПРА НЕВЕРАГОДНУЮ СКЛАДАНАСЦЬ МУЗЫЧНАГА МАТЭРЫЯЛУ І НЕАДНАЗНАЧНАСЦЬ РЭЖЫСЁРСКІХ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙ ЗМЯНІЛІСЯ ТРЫВОГАЙ ПРА ТОЕ, ЦІ БУДЗЕ НААГУЛ УСПРЫНЯТАЯ «САЛАМЕЯ» Ў НАШЫМ ГРАМАДСКА-САЦЫЯЛЬНЫМ КАНТЭКСЦЕ.

Наталля Ганул

Паспрабуем без лішняга пафасу разабрацца ў музычна-тэатральных асаблівасцях новай версіі і сканцэнтруем увагу на рэжысёрскай канцэпцыі ды яе інтэрпрэтацыі салістамі тэатра. Спачатку здаецца парадаксальным: для ўвасаблення оперы, якая мае шаноўны ўзрост (прэм'ера «Саламеі» адбылася 9 снежня 1905 года), перашкодай зноў зрабілася трактоўка яе літаратурна-сюжэтнай асновы. Можа, прычына ў тым, што спектакль — літаральна з першага паказу — аказваецца на самых скандальных гістарычных перакрыжаваннях? Але сачыненне Штрауса як узор эстэтыкі мадэрну / югендштылю на высокім мастацкім узроўні дэманструе сітуацыі, даведзеныя да межаў абсурду, ды высокую ступень сімвалізму і трагізму.

На сусветных падмостках «Саламея» даўно не госць, а сталы жыхар. Не будзе лішнім нагадаць пра наяўнасць оперы ў рэпертуары вядучых тэатраў. У Марыінскім тэатры «Саламея» была ўпершыню пастаўлена ў 1924-м. На працягу двух з лішкам дзесяцігоддзяў калектыў увасобіў гэтую партытуру тройчы — у рэжысёрскіх версіях Джулі Тэймар (1995), Дэвіда Фрымана (2000), Марата Гацалава (2017). На сцэне «Новай оперы» імя Колабава паўнавартасны спектакль (рэжысёрка Кацярына Адзегава) быў прымеркаваны да 90-годдзя маскоўскай прэм'еры. Сёлетні фестываль у Зальцбургу прадставіў постмадэрнісцкую «Саламею» ў версіі Рамэа Кастэлучы. Гэтыя даты і згадкі сведчаць пра актуальнасць оперы і пра яе мастацкую значнасць. Не выпадкова Густаў

Малер падкрэсліваў: ««Саламея» – геніяльны твор, які, несумненна, адносіцца да ліку самых значных з тых, што створаныя ў нашы дні».
Экспрэсія, эмацыйная экзальтацыя, псіхалагізм яднаюцца ў оперы з традыцыямі старажытнагрэчаскай трагедыі (з характэрнымі элементамі катарсісу і гамартыі – учынку героя, што прыводзіць яго да пагібелі), сімвалісцкай драмы і міфалагічнага тэатра. У апошнім аспекце асаблівае значэнне мае містычная тоеснасць кахання-смерці і міфалагема трагічнасці, на якой будуецца музычная драматургія оперы (Саламея тройчы прызнаецца ў каханні, тройчы праклінае Іаканаана, столькі ж адмаўляецца ад дароў тэтрарха).
У глыбінных кантэкстах оперы пужае кантраст прыгажосці і бязладдзя, чысціні і граху, боскага і д'ябальскага. Прысутнічае вечная спрэчка пра межы этычнага і эстэтычнага, дабра і зла, чорнага і белага, кахання і смерці. У ёй без напружання прачытваюцца ідэі супастаўлення двух светаў, Старога і Новага, несвядомага і свядомага. Паводле задумы стваральнікаў, сіла кахання можа пераадолець смерць, а жаданне валодаць аказваецца важней за жыццё.
У беларускай пастаноўцы рэжысёра Міхаіла Панджавідзэ дамінуюць стрыманасць і тактоўнасць, а сюжэтная лінія жыцця і смерці Саламеі пачынае абрастаць новымі сітуацыямі і драматургічнымі вузламі. Да опернай партытуры, што сама па сабе мае ўсе прыкметы паэмнасці, досыць арганічна далучаецца сімфанічны твор «Так сказаў Заратустра» Штрауса. Пад гучанне дзевяці частак паэмы, якія без перапынку ідуць адна за адной, у манументальна выбудаваных пластычных сцэнах (харэографы Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў) расказаны біблейскія гісторыі пра прарока Іаана, папярэдніка Месіі.

Адкрывае дзеянне велічны ўсход сонца, што ўзмацняецца ўзрушальнай па сіле ўздзеяння тэмай-эпіграфам. У працэсе развіцця музычнага матэрыялу перад намі ўзнікаюць карціны блукання па пустыні, вялікага патопу, вобразы апакаліпсісу, сцэна хрышчэння ў водах Іардана, якая дакладна ўзнаўляе кампазіцыю палатна Іванава «З'яўленне Хрыста народу». У эпізодзе буры рукі, узнятыя да неба ў малітве, выклікаюць асацыяцыі з «Апошнім днём Пампеі» Брулова. Сімвалічны і вобраз маленькай дзяўчынкі ў белым, выратаванай Прарокам.
Магчыма, некаторая апісальнасць у харэаграфічным дзеянні, сюжэтна-вобразная прасталінейнасць, што мяжуе з кітчам (расповед у малюнках біблейскіх гісторый для дзяцей, мультымедыйная візуалізацыя святога аблічча), крыху спрашчаюць пастаўленыя мэты. Але ж падкрэслю: уключэнне пралогу, які ўспрымаецца як свайго роду прыквел, у канцэпцыю спектакля арганічнае – адзінае музычна-драматычнае развіццё.
Рэжысёр развівае вобразную лінію Прарока і ўраўнаважвае ролю двух пратаганістаў, пашырае блізкую Штраусу думку пра сінтэз розных жанраў, узмацняе ідэю вечных хрысціянскіх каштоўнасцей. У сцэнаграфічным афармленні пралогу значная роля належыць мультымедыйным праекцыям (Павел Сувораў) і светлавым акцэнтам (Сяргей Шаўчэнка). Палотны рознага колеру сімвалізуюць водную стыхію і пяскі. Разважаючы пра спектакль, мастак-пастаноўшчык, аўтар сцэнаграфіі, касцюмаў і канцэпцыі відэакантэнту Гары Гумель (Расія) падкрэслівае: «Мяне ў першую чаргу цікавіла барацьба стыхіі і чалавека. У якой ступені прырода дазваляе нам укараніцца ў яе і ў якой ступені мы маем права кіраваць ёю».

1.

2.

Далей гісторыя пераносіць гледача ў наш час, і на Прарока рухаецца сучасны двух'ярусны карабель, што захрасае ў пясках (на працягу дзеяння масіўная металічная канструкцыя яхты перыядычна паварочваецца, і тады ўзнікаюць новыя мізансцэны). У алегорыі прачытваецца сімвалічны падтэкст «карабля грахоў» як вобраз сучаснай цывілізацыі і прыпавесць пра «карабель дурняў». Іаканаан назірае за танцам світы цара Ірада — вульгарных дзяўчат у каляровых парыках і іх партнёраў, юнакоў, якія спачатку вальсуюць асобна, падкрэсліваючы дысгарманічны падзел мужчынскага і жаночага пачаткаў.

І вось на палубе з'яўляецца Саламея, сустракаецца з Іаканаанам, яны абменьваюцца працяглым позіркам. Але маці прынцэсы, Ірадыяда, патрабуе, каб дачка вярнулася да святочнага царскага стала. Узнікае канфлікт, Ірадыяда ў запале б'е Саламею, а Прарока, які кідаецца на дапамогу дзяўчыне, скручваюць і кідаюць у трум ахоўнікі. Праўда, апранутыя ў касцюмы спецназа і з аўтаматамі наперавес.

Старонкі ўжо опернай партытуры Штрауса адкрывае напружана-экспрэсіўны дыялог «Якая прыгожая прынцэса Саламея сёння ноччу» Пажа і начальніка аховы Наработа, закаханага ў гераіню. У сімвалічным параўнанні зменліва-прыгожага, тагасветнага аблічча месяца і жаночага вобраза раскрываецца адна з галоўных ідэй оперы. У беларускім спектаклі месяц як сімвал дамінуе, у залежнасці ад кантэксту ён мяняе свой колер ад мёртва-бледнага да чырвона-пунсовага.

Для рэжысёра-пастаноўшчыка гісторыя Саламеі актуальная — у сувязі з ягонымі ідэямі пра заняпад цывілізацыі, пра Еўропу, якая гіне пад цяжарам шматлікіх заганаў.

У сімфанічным эпізодзе, што завяршае 1-ю дзею спектакля, на сцэне з'яўляюцца сем танцорак у сукенках колераў вясёлкі (увасабленне арыгінальнай ідэі расшчаплення на ўсе колеры спектру белага колеру чысціні і нявіннасці). Гэта сем заганаў-грахоў, якія спакушаюць Саламею. Заўважым: у вопратцы гераіні таксама прасочваецца перамена псіхаэмацыйных станаў: белая з чорным сукенка і какетлівы берэт у першых сцэнах, шыкоўна-чорная, пазмянаму бліскучая сукенка і фінальная белізна.

Грахоўныя спакусы вырываюцца з сутнасці Саламеі і пачынаюць жыць самастойным жыццём, нягледзячы на яе першапачатковыя спробы зберагчы сябе ад жарсцяў. Тэма атрымлівае развіццё і падчас драматычнай кульмінацыі спектакля ў танцы «сямі пакрывалаў / грахоў». Менавіта такая эмацыйна-псіхалагічная кульмінацыя оперы, якую часта вырашаюць у эратычным ключы, асэнсоўваецца Міхаілам Панджавідзэ як асацыятыўна-сімвалічная. Пад гіпнатычна-зачаравальныя рухі сямі танцорак, што авалодалі душой і целам прынцэсы, Саламея знікае з Ірадам за заслонай.

На жаль, сама харэаграфічная кампазіцыя крыху сумнаватая, у ёй не хапае дастатковага развіцця, што запавольвае сцэнічны тэмпарытм. Арыгінальна вырашаны вобраз тэтрарха, якога рэжысёр садзіць у інваліднае крэсла. Баязлівец, бездапаможны і варты жалю, ім кіруе жонка Ірадыяда, ён здольны толькі цішком забіваць і якімі заўгодна сродкамі здавальняць уласную пажадлівасць. Але інваліднасць аказваецца ўяўнай, бо ў пікавы момант жаху пасля неверагоднай просьбы Саламеі ён ускоквае на ногі і бегае па караблі ў ліхаманцы, як вар'ят. У фінале сцэны знясілены Ірад зноў усаджваецца ў крэсла, а Ірадыяда клапатліва накідвае на яго плед.

3.

Прыладай забойства ў спектаклі абіраецца пісталет. У розных руках ён страляе тройчы — гэта сцэна самагубства Наработа, бязлітасна-дэспатычнае забойства Ірадам двух назарэцян (Васіль Кавальчук і Андрэй Кліпо) і гібель Саламеі.

Вынік драмы вырашаны рэжысёрам нечаканым і арыгінальным прыёмам. Атрымаўшы срэбны спадак, на якім пад вечкам хаваецца тое, што яна так хацела атрымаць, Саламея рыхтуе сябе да доўгачаканага моманту. І вось нарэшце Кат (выразная постаць Алега Мельнікава) адкідвае вечка і гераіня знаходзіць там не адсечаную галаву, а... толькі дзве гронкі сакавітага вінаграду. Яна абыходзіць з імі карабель і, вяртаючыся на палубу, бачыць уваскрэслую ў яе свядомасці фігуру Іаканаана.

Гэта вельмі складаная сцэна: гераіня праходзіць праз усе этапы жадання, жарсці, вар'яцтва. Вышэйшай кропкай прасвятлення становіцца момант прычашчэння, калі яна п'е з чары віно і, раскінуўшы рукі, нібы ўзносіцца над рэальным светам. Фінальнае прасвятленне ператварае Саламею ў ахвяру, якая раскаялася. Наступная кароткая жорсткая развязка, забойства гераіні яшчэ вастрэй падкрэслівае крохкасць чалавечага жыцця і вечнасць хрысціянскіх каштоўнасцей.

Музыка оперы і сімфанічнай паэмы Штрауса высокая, узрушальна прыгожая, эмацыйна-пачуццёвая, выразная. Але ў яго партытурах хапае выпрабаванняў для ўсіх удзельнікаў — аркестра, салістаў, дырыжора. Таму хочацца шчыра парадавацца за высокі музычны ўзровень спектакля ўвогуле.

Партыя Саламеі — галавакружныя «амерыканскія горкі» — патрабуе ад спявачкі максімальнага напружання ў экстатычным верхнім дыяпазоне і пачуццёвасці ў ніжнім рэгістры. Натуральнасць сцэнічных паводзін уласцівая Кацярыне Галаўлёвай. У яе Саламеі адчуваецца зіхаценне і бляск еўрапейскага мадэрну, яна настойліва рухаецца да сваёй мэты. Спявачцы неверагодна пасуе вобраз femme fatale, сучасны і актуальны. Фантастычна і стыльна выглядае зробленая дызайнерамі рэкламная афіша оперы, на якой пунсовыя завушніцы-мяцёлкі нібы адлюстроўваюцца ў чырвоных ценях апушчаных вачэй Саламеі-Галаўлёвай.

5.

6.

Для Таццяны Траццяк роля Саламеі аказалася бясспрэчнай творчай удачай. Спявачка дэманструе самыя тонкія псіхалагічныя павароты, у паводзінах яе гераіні адчуваецца далікатнасць і наіўнасць. Перад намі ўзнікае рухомая, крыху капрызлівая жанчына-дзіця, а таму такім трагічна-надламаным бачыцца фінал з яе ўдзелам.

Адной з самых няпростых для інтэрпрэтацыі з'яўляецца партыя прарока Іаканаана. У двух складах спевакі Станіслаў Трыфанаў і Уладзімір Пятроў былі абсалютна пераканаўчыя ва ўсіх аспектах. У іх інтэрпрэтацыі Прарок, апрануты ў характэрныя шкуры, іншы. Ён са свету ідэй, цвёрды, непахісны і праведны.

Партыя Ірада бліскуча ўвасоблена расійскім тэнарам Дзмітрыем П'янавым. Яго выкананне вылучалася імгненнымі эмацыйнымі зменамі, дакладнасцю і натуральнасцю інтанавання, выдатным пачуццём партнёраў на сцэне. У невялікай партыі Ірадыяды выступілі Аксана Якушэвіч і Кацярына Міхнавец, абедзве зграбныя, уладарныя. Рысы дэспатычнасці дамалёўвае візуальнае аблічча, у тым ліку батфорты і капелюшы. Становіцца зразумелым, у чыіх руках улада і хто тут кіруе балем. Выразная ігра двух няшчасных закаханых Аляксея Мікуцеля (Наработ) і Алены Сало (Паж). Адзінокая трагічная фігура адданага Пажа застывае на мёртвым целе начальніка аховы і літаральна за хвіліну раскрывае яшчэ адну закадравую маленькую драму.

Дырыжор-пастаноўшчык Віктар Пласкіна прадставіў вялікую якасную музычную працу. Спектакль быў праведзены шырокім жэстам, прадэманстраваў магчымасці аркестрантаў, асабліва медных духавых, якім нялёгка адчуваць сябе ў напале сімфанізму Штрауса. Іншым разам яны выбіваліся і заглушалі салістаў. Сапраўды, шліфоўка музычнага матэрыялу яшчэ неабходная як у інтанацыйным, так і ў ансамблевым сэнсе. Хацелася б большай зладжанасці і рафінавання гучання, захавання тэмпарытму.

Магчыма, нехта чакае пачуць, чаго ў спектаклі болей: PRO або CONTRA? Ці ўсё пераконвае ў прадстаўленай «Саламеі»? Не, і не павінна пераконваць! Бо перад намі разгортваецца жывы тэатральны працэс, з версіямі і акцэнтамі якога можна спрачацца і не пагаджацца. Ды і сам Штраус, як вядома, не абвінавачвае і не апраўдвае сваіх герояў, але адкрывае слухачам абсалютна новыя грані музычнага свету ўзнёслых пачуццяў і зямных перажыванняў.

4.

1-3. «Саламея». Сцэны са спектакля.

4. Станіслаў Трыфанаў (Іаканаан), Кацярына Галаўлёва (Саламея).

5. Уладзімір Пятроў (Іаканаан), Таццяна Траццяк (Саламея).

6. Кацярына Галаўлёва (Саламея).

Фота Міхаіла Несцерава і Івана Клебановіча.

Вяртанне **Цылі**

НЕВЯДОМЫЯ СТАРОНКІ БЕЛАРУСКАЙ МУЗЫКІ

1.

УЯВІЦЕ КАРЦІНУ: ЦЁПЛЫМ ЛЕТНІМ МІЖЗЕМНАМОРСКІМ ВЕЧАРАМ У ІЕРУСАЛІМЕ АЎТАРЫ ГЭТЫХ РАДКОЎ, СТОМЛЕНЫЯ ШМАТГАДЗІННЫМ ПЕРАЛЁТАМ ПРАЗ ТЫСЯЧЫ КІЛАМЕТРАЎ, СЛУХАЮЦЬ АРХІЎНЫЯ ЗАПІСЫ СВАЁЙ ЗЯМЛЯЧКІ — БЕЛАРУСКАЙ СПЯВАЧКІ І КАРЭННАЙ МІНЧАНКІ ЦЫЛІ МІЛЬЧЫНАЙ, ЗРОБЛЕНЫЯ... У МАЛДОВЕ. І НАМ УСЁ НІЯК НЕ ВЕРЫЦЦА, ШТО МЫ ЗНАЙШЛІ ТУЮ, ЯКУЮ ЛІЧЫЛІ ПРАПАЎШАЙ БЕЗ ВЕСТАК І ДЗЕЛЯ ЯКОЙ, СЯРОД ІНШАГА, АДПРАВІЛІСЯ Ў «ПАЛОМНІЦТВА» НА СВЯТУЮ ЗЯМЛЮ. ДЗЯКУЮЧЫ НАСТОЙЛІВАСЦІ І ШЧАСЛІВАМУ ВЫПАДКУ НАМ ПАШАНЦАВАЛА: МЫ ЗНАЙШЛІ БЛІЗКІХ СВАЯКОЎ ЦЫЛІ — ШТО БЫЛО НЕВЕРАГОДНЫМ ЦУДАМ! — І НА ІХ ЗАПРАШЭННЕ ПАЛЯЦЕЛІ ЗА КРАЙ СВЕТУ, У СПЯКОТНЫ І НЕДАСЯГАЛЬНЫ ІЗРАІЛЬ, ДЗЕ ЦЫЛЯ СКОНЧЫЛА СВАЕ ДНІ Ў 1990 ГОДЗЕ. ПАЛЯЦЕЛІ, КАБ ДАВЕДАЦЦА ПРА ЯЕ ЛЁС І ВЫСВЕТЛІЦЬ ЗАГАДКАВУЮ ГІСТОРЫЮ ЯЕ ЗНІКНЕННЯ З БЕЛАРУСІ.

Вольга Брылон, Сяргей Русецкі

Цыля Мільчына... Толькі па нейкай нешчаслівай выпадковасці імя прыгажуні і весялухі Цылі, прыроджанай артысткі, дачкі мінскага бухгалтара і страхавога агента Іосіфа Мільчына і яго жонкі Мір'ям, вучаніцы вялікіх педагогаў Васіля Цвяткова і Антона Баначыча, уладальніцы — адказна заяўляем — вялікага і прыгожага лірычнага сапрана, сёння цалкам забытае. Вядома, слава «тытанаў» (між іншым, Цыліных сяброў і равеснікаў!) — тых, хто сталі беларускімі опернымі легендамі: Александроўскай, Балоціна, Млодэк, Друкер, Дзянісава, — засціла ззянне проста добрых артыстаў. Калі мы слухалі запісы Цылі, гарталі старыя праграмкі, разглядалі яе здымкі — нам усё зрабілася зразумелым. Расказваем, даказваем і ўдакладняем.

З запісаў, зробленых на Малдаўскім радыё ў 1960-я, у эпоху тэхнічна слабога савецкага гуказапісу, а потым цудам захаваных дзякуючы намаганням Мэры, Цылінай пляменніцы, — з гэтых запісаў льецца голас адной з першых беларускіх савецкіх оперных спявачак. Некалькі арый і некалькі камерных твораў... Акампануе выдатная малдаўская піяністка Гіта Страхілевіч, яна выступала толькі з выбітнымі вакалістамі, шмат гадоў з'яўлялася канцэртмайстрам Марыі Біешу. З першых нот голас Цылі заварожвае. Гэта тыповае лірычнае сапрана, якое выдатна гучыць у цэнтральным рэгістры, але відавочныя дасканалая праца з тэмбрам і каларатурныя магчымасці. Голас у такой ступені вялікі, аб'ёмны, цёплага, багатага тэмбру рэдка сустракаецца ў лірычных сапрана. А найбольшае захапленне выклікае выключная музыкальнасць і артыстызм, мастацтва інтанавання, моцны душэўны кампанент у дзвюх арыях Лізы з «Пікавай дамы».

Але кар'ера салісткі на беларускай сцэне не была гладкай і цудоўнай, а жыццё аказалася поўным самых складаных выпрабаванняў. Цыля, якая ніколі не цуралася ні ўласнага імя, ні свайго роду-племені, нарадзілася ў 1909 годзе ў Мінску у некалі зялёным і ўтульным, а цяпер канчаткова ўрбанізаваным раёне Грушаўка. У 1930-м яна скончыла Беларускі музычны тэхнікум і стала адной з лідарак Беларускай студыі оперы і балета, спявала вядучыя партыі ў пастаноўках навучэнцаў тэхнікума, а пазней студыйцаў. У 1932-м Цыля едзе ў Ленінград і робіцца студэнткай Ленінградскай кансерваторыі, дзе вучыцца да 1936 года. На жаль, мы не ведаем прозвішча яе кансерваторскага педагога. Падчас навучання адначасова працуе салісткай Таварыства камернай музыкі і канцэртнага бюро Дома Чырвонай Арміі. У 1936-м атрымлівае першы оперны кантракт і год працуе ў Саратаўскай оперы. А потым з назапашаным рэпертуарам вяртаецца ў родны Мінск і робіцца салісткай маладога Беларускага опернага тэатра, уз'ядноўваецца з колішнімі сябрамі ды аднакашнікамі.

Увогуле Цыля працавала ў тэатры каля 15 гадоў — чатыры даваенныя сезоны (1937 – 1941) і ваенныя-пасляваенныя (1943 – 1952) — самыя цяжкія і жорсткія сталінскія часы. На сцэне роднага тэатра яе чакае ўдзел у кожнай прэм'еры тэатра, вядучыя партыі, сярод якіх Антонія ў «Казках Гофмана» Афенбаха, Мажэнка ў «Прададзенай нявесце» Сметаны, Маргарыта ў «Фаўсце» Гуно, Марфачка ў «Алесі» Цікоцкага, Мікаэла ў «Кармэн» Бізэ, Тамара ў «Дэмане» Рубінштэйна, але ў першую чаргу Таццяна ў «Яўгене Анегіне» Чайкоўскага і Чыа-Чыа-сан у «Мадам Батэрфляй» Пучыні — партыя, якая стане для Цылі каронная. Усяго Мільчына выканала на беларускай сцэне каля дваццаці партый. Магчыма, яе кар'ера і далей паспяхова ішла б у гару, але ўсё абарваў арышт яе мужа, горача каханага Ізі.

Цяжка ўявіць сабе гэту чалавечую драму. Ветэран вайны, які чатыры доўгія гады аддана абараняў Радзіму ад фашыстаў і вярнуўся дамоў як герой, інжынер-цеплатэхнік Ісак Хаймавіч Сэндык у 1948-м раптоўна быў абвешчаны антысаветчыкам і адразу стаў непатрэбны сваёй Радзіме. Ціхі, пяшчотны прыгажун Ізя, што бязмерна кахаў Цылю, — яны пабраліся яшчэ ў канцы 1920-х, — трапіў у лагер па даносе кагосьці са стукачоў праз нявінны анекдот. Цэлых сем гадоў ён быў вязнем ГУЛАГу... Якая жудасная грымаса савецкай рэчаіснасці! Але такіх, як Сэндык, у СССР былі мільёны. І яму, у адрозненне ад іншых, яшчэ пашчасціла ацалець і вызваліцца.

У 1955-м ён нарэшце вярнуўся дамоў. Цікава, што ў тым жа годзе Цыля з Ізем урэшце афармілі шлюб — тады многія жылі «не распісаныя». Пляменніца Мэры прыйшла дадому і пабачыла запіску: «Мэрца, купи хлеба и постного масла. Мы ушли жениться» — востра паўстала пытанне штампу.

Пакуль муж адбываў пакаранне за сваё нязздзейснае «злачынства», над Цыляй паступова згушчаліся хмары. У 1952 годзе яна вымушана пакідае родны тэатр. Паўплывала ўсё — і арышт мужа, і чарговае разгортванне «барацьбы з касмапалітызмам» у СССР...

А да гэтага ж былі яшчэ і ваенныя выпрабаванні! Першыя дні вайны ў Цылінай каменнай хаце на Грушаўцы вырашыла адседзецца ўся радня — сяс-

тра Эстэр з мужам Цфанем (пазней Цфанія Кіпніс зробіцца вядомым мастаком і дзеячам яўрэйскага руху ў БССР, у пасляваенны час ён працаваў галоўным мастаком Дзяржаўнага яўрэйскага тэатра БССР) і дачкой Мэры, сястра Фаня, а ў дадатак сусед Мікола з сынам Віцькам...
Пазней прынялі рашэнне ўцякаць з горада. Аднак хлопцы вырашылі прызвацца ў войска, меркавалі, што вайна скончыцца хутка — як фінская, хоць пазней зразумелі: ніякага прызыву няма, у сталіцы БССР хаос. Але кожны па-свойму трапіў на фронт. Дзяўчаты ж здолелі ўскараскацца на цягнік, які з вялікімі перашкодамі даехаў да Саратаўскай вобласці: яго двойчы бамбілі ў дарозе. Такім чынам артыстка вярталася на Паволжа.
Цыля з сёстрамі і пляменніцай Мэры жыла ў вёсцы, іх там забаўна называлі «выкавыраныя» (ад «эвакуіраваныя»). Цыля напісала Ларысе Александроўскай, якая тады каардынавала ўсіх сваіх раскіданых па свеце калег, дабіваючыся для іх лепшай долі. Лепшая доля ненадоўга чакала спявачку ў Алмаацінскай оперы. А ў 1943-м яна нарэшце ўз'ядналася з родным тэатрам і пачала працаваць, у тым ліку ў складзе франтавых канцэртных брыгад. У 1944 годзе Цыля вяртаецца з тэатрам у родны Мінск.
...Апошняя згадка пра Цылю Мільчыну ў Беларусі датавана 1955-м. Пасля трох сезонаў працы ў Белдзяржфілармоніі яна бясследна знікла з даляглядаў беларускага музычнага мастацтва. Нашы запыты ў архівы і шматлікія спробы знайсці яе сляды былі безвыніковыя. Цыля Мільчына адсутнічала і сярод жывых, і сярод памерлых. Як высветлілася пазней, мы ніколі і не здолелі б адшукаць яе імя ў беларускіх архівах. Бо яго там папросту не было. І вось чаму. Пасля вяртання Ісака Сэндыка з лагера яму было забаронена пражываць у сталіцы Беларусі. Сярод дазволеных месцаў жыхарства прапаноўваліся запалярныя гарады Варкута, Інта, Сыктыўкар, а таксама чамусьці Кішынёў. Менавіта на малдаўскай сталіцы яны і спынілі свой выбар.
У 1955-м Цыля з Ізем з'ехалі ў Кішынёў, дзе пачалі жыццё з чыстага аркуша. Ізя атрымаў добрую працу па спецыяльнасці. Новыя сябры, узаемнае шчырае каханне, цёплыя паўднёвыя вечары, прэферанс... Напэўна, Цыля сумавала па Беларусі, па родным тэатры, па сваіх праспяваных і не праспяваных ролях, але каханне да любімага чалавека і сямейнае шчасце поруч з ім для яе было больш важнае, чым кар'ера.
Час ад часу яна падпрацоўвала на Малдаўскім радыё, дзе і зрабіла тыя самыя запісы, якія мы слухалі ў Ізраілі, у кватэры яе пляменніцы Мэры. Сваіх дзяцей у Цылі з Ізем не было, і Мэры замяніла ім дачку. А сама Мэры так любіла сваю дарагую цётачку, што нават пацягнулася за ёй у Кішынёў! А калі ў 1978-м Ізя памёр, то Цыля ўслед за сястрой Эстэр і яе мужам Цфанем, бацькамі Мэры, вырашыла пачаць новае жыццё: вярнуцца на «гістарычную радзіму».
І менавіта Мэры Мільчына, насуперак жорсткім мытным патрабаванням, употай уціснула цяжкія радыйныя бабіны з Цылінымі запісамі ў адну з вялікіх багажных скрыняў. Была ўпэўнена, што дбайныя мытнікі канфіскуюць тыя прыкметныя каробкі. Але каштоўны груз паспяхова прыляцеў на запаветную ізраільскую зямлю цэлым і спраўным. Мэры ўдалося захаваць запісы, якія яна пазней алічбавала і цяпер захоўвае на кампакт-дысках. І праслухоўвае іх пастаянна, не хаваючы слёз... Гэтак жа беражліва Мэры Мільчына ставіцца да Цылінага фотаархіва, у якім мы адшукалі ўнікальныя здымкі, што адлюстроўваюць гісторыю беларускага опернага тэатра. Цудоўны прыклад сапраўды шчырай і адданай любові да артысткі, культ якой 87-гадовая Мэры Мільчына захавала на ўсё жыццё і перадала ў спадчыну сваім нашчадкам!
Такім чынам, у 1979-м Цыля разам з сям'ёй сястры адважылася на пераезд. Энергічная, мажная Цыля старанна вывучае іўрыт, сацыялізуецца. Пасля смерці мужа яна пражыла яшчэ дванаццаць самотных гадоў. Усім, хто яе памятае — калегам і родным, — Цыля запомнілася як інтэлектуальная, дасціпная весялуха і цудоўная артыстка, якая напаўняла дом і таварыскія сустрэчы тэатральным фальклорам: «Онегин, я тогда моложе и лучше качеством была», «Кто там в зелёновом берете с ослом посланским говорит?..»

3.

4.

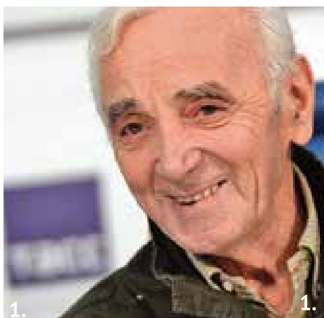
2.

Нашым пошукам дапамог усёмагутны інтэрнэт. Сваякоў Цылі мы адшукалі ў сацыяльных сетках. Не апісаць словамі хваляванне і радасць ад гэтай віртуальнай сустрэчы, працягам якой стала наша цалкам рэальная (хаця, па сутнасці, абсалютна фантастычная!) паездка ў Ізраіль — «па песні». Па Цылю.
Нам было важна, пачуўшы Цылін эмацыянальны і цёплы вакал, расказаць яе гісторыю, каб пра артыстку памяталі. І за гэтую ўласную памяць пра цёцю — асобны дзякуй Мэры Мільчынай, якая дапамагла нам лепш адчуць-зразумець Цылю, а мы дапамаглі ёй.

1. У партыі Маргарыты. «Фаўст». Пачатак 1950-х.
2. Ізя і Цыля. 1930.
3. У партыі Чыа-Чыа-сан. «Мадам Батэрфляй». 1945.
4. У партыі Таццяны. «Яўген Анегін». Пачатак 1950-х.

ШАРЛЬ АЗНАВУР І ЗЯЛЁНЫ АГЕНЬЧЫК

Успаміны з дзяцінства, бадай, найбольш запамінальныя, у тым ліку й музычныя. Было мне гадкоў пад шэсць, і калі дзядзька сыходзіў на службу, я прабіраўся ў ягоны пакой, дзе зялёным індыкатарным вочкам падміргвала вялікая радыёла. Хутка навучыўся ўключаць радыё і пачынаў блукаць па хвалях. Тады ўпершыню пачуў і назаўсёды запомніў гэты голас — хрыплаваты, цалкам адрозны ад галасоў савецкіх спевакоў. Пазней маці назвала ягонае імя — Шарль Азнавур. У старэйшыя школьныя гады прыйшло захапленне рокам, але й тады я з задавальненнем слухаў спевака, голас якога немагчыма было зблытаць ні з кім іншым. І плыткі з ягонымі запісамі займалі пачэснае месца сярод альбомаў джазавых і рокавых каманд.



Чым вабіў Азнавур? Думаю, найперш неверагоднай шчырасцю, якая літаральна пырскала з ягоных песень. А яшчэ — прыродным артыстызмам, калі на першым плане стаяў прынцып не што сказаць, а як сказаць. І гэта без усялякіх цяперашніх танных падтанцовак на айчыннай сцэне ды навароченых, але прымітыўных аранжаванняў. Здавалася, яшчэ прасцей жыць на сцэне, як жыў Азнавур, было ўжо і не магчыма. Як толькі ён паўставаў перад мікрафонам (аніякай фанаграмы!), публіка адразу сціскалася ў адзіны арганізм, дзе б ён ні спяваў: ці то ў славутай «Алімпіі», ці то на сваёй радзіме ў Ерэване перад шматтысячнай аўдыторыяй. Я вельмі шкадую, што не меў шанцаў паслухаць Шарля Азнавура жыўцом. І ўдзячны таму зялёнаму агеньчыку дзядзькавай радыёлы, які пазнаёміў мяне з вялікім артыстам...

741 ТЫДЗЕНЬ НА МУЗЫЧНАЙ АРБІЦЕ

У канцы сакавіка 1973 года ў продажы з'явіўся восьмы студыйны альбом групы «Pink Floyd» з назвай «The Dark Side of The Moon». Тады ніхто, уключна з самімі музыкамі, не думаў, што гэтая праграма зробіцца ці не найбольш прыкметнай канцэптуальнай з'явай у рок-музыцы. У гісторыі прагрэсіў-року — дык дакладна! Мяркуйце самі: у чарце топ-200 часопіса «Billboard» альбом прысутнічаў 741 тыдзень, пакінуўшы спіс толькі на пачатку кастрычніка 1988-га. 15 гадоў у спісе найлепшых альбомаў — выпадак неверагодны! А калі дадаць, што ўсяго было прададзены звыш 45 мільёнаў копій той плыткі, дык эфект працы ўдзельнікаў «Pink Floyd» проста ўражвае. Пры гэтым аўтары вокладкі альбома Сторм Торгерсан і Орбі Паўэл стварылі такі дызайн, які цалкам адпавядаў агульнаму сэнсу праграмы.

Апрача гэтага, запіс засведчыў пэўную рэвалюцыю як працы ў студыі, так і давядзення матэрыялу да гатовага прадукту з дапамогай найноўшых на той час тэхналогій. Кіраваў працэсам Алан Парсанс, які ўпрыгожыў «The Dark Side of The Moon» мноствам выдатных гукавых эфектаў. Пэўная частка накладу плыткі была выдадзена ў квадрафанічнай версіі, што паглыбляла слухачоў, якія мелі для слухання адпаведную апаратуру, проста ўнутр музыкі. Праўду кажучы, гэтая тэхналогія далейшага развіцця не атрымала, а Парсанс, набыўшы падчас працы над альбомам вялікі досвед гукавых калажаў і намінаваны на прэмію «Грэмі» «За лепшую тэхніку запісу альбома», пазней узначаліў уласны калектыў.

«The Dark Side of The Moon» я пачуў неўзабаве пасля з'яўлення запісу праграмы ў аднаго з сяброў, які меў на той час шыкоўны магнітафон «Юпіцер». Уражанне ад пачутага было надзвычайнае: здавалася, што прысутныя насамрэч пабывалі ў касмічнай прасторы і зазірнулі ў тыя яе месцы, якія рок-музыка яшчэ не наведвала...

ДЗЕ НАШЫЯ «ОСКАРЫ» ДЫ «ГРЭМІ»?

Набліжаецца час, калі культурныя колы свету накіруюць сваю ўвагу на дзве галоўныя штогадовыя ўзнагароды ў кіно і музыцы. Сёлета ўпершыню Беларусь выставіла створаную на радзіме карціну «Крыштал» рэжысёркі Дар'і Жук на разгляд адборачнай камісіі «Оскара» ў намінацыі «Лепшы замежны фільм». Канкурэнтамі беларускай стужкі зробяцца больш за 80 іншых фільмаў. І толькі ў канцы студзеня 2019-га оскараўскі камітэт назаве пяць прэтэндэнтаў на перамогу. Дарэчы, «Крыштал» не першая стужка, якая памкнулася ад Беларусі здабыць «Оскара». Так, у 1994-м атрымаць залатую статуэтку спрабавала карціна «Я — Іван, ты — Абрам» рэжысёркі Іаланды Зоберман, а праз два гады — работа Дзмітрыя Астрахана «З пекла ў пекла». Абедзве спробы плёну не прынеслі. Пачакаем, што адбудзецца гэтым разам...

А вось калі скіраваць позірк у бок «Грэмі», дык тут здабыткі Беларусі выглядаюць куды больш сціпла. Толькі пазалетась музыка да песні амерыканскага рэпера Fetty Wap «Trap Queen» барабаншчыка мінскай групы «IQ48» Антона Мацулевіча намінавалася на прэмію ў дзвюх катэгорыях: «Лепшая рэп-песня» ды «Лепшы рэп-выступ». Аднак ні там, ні там перамогі не атрымала. Больш Беларусь у гісторыі «Грэмі» не фігуравала...

Прычын на тое можа быць шмат, але галоўных, прынамсі, на маю думку тры: адсутнасць арыгінальных і актуальных музычных ідэй, неразвітасць музычнага рынку ды тое, што ніхто ў краіне гэтым «Грэмі» не пераймаецца. Нават у галіне музыкі акадэмічнай.

А вось нашы ўсходнія суседзі рэгулярна атрымліваюць «Залаты грамафон» менавіта ў намінацыях, належных акадэмічнай творчасці. Аднак калі звярнуць увагу на музыку папулярную, дык тут Расія не нашмат апярэдзіла Беларусь. Калі не памыляюся, толькі аднойчы ў 2003-м расійская каманда «Берингов пролив» першым з замежных калектываў намінавалася на гэтую прэмію ў катэгорыі «Лепшая кантры-група». Праўда, таксама беспаспяхова.

1. Шарль Азнавур. *Фота lenta.kharkiv.ua.*

2. Вокладка альбома «The Dark Side of The Moon». *Фота amazon.co.uk.*

3. «Крыштал». Кадр з фільма. *Фота youtube.com.*

У **Екацярынбургскім тэатры оперы і балета** ў кастрычніку адбылася сусветная прэм'ера балета «Загад караля». Харэограф Вячаслаў Самадураў акрэсліў пастаноўку як фантазію паводле лібрэта забытых балетаў Марыуса Пеціпа, чыё 200-годдзе з дня нараджэння адзначаецца сёлета. «Мой інтарэс — зразумець, як можа выглядаць буйная балетная форма сёння, ці можна зрабіць спектакль, выкарыстоўваючы ўзоры балетаў-феерый Пеціпа», — сказаў майстар . Музыку на замову тэатра напісаў Анатоль Каралёў, прафесар Пецярбургскай кансерваторыі.

Венская опера ў лістападзе пакажа прэм'еру балета «Сільвія» з музыкай Леа Дэліба. Харэаграфія Луі Мерант у рэдакцыі Манюэля Легры. Гэты спектакль дамінуе на афішы. У снежні аўстрыйскіх аматараў танца прывабяць такія назвы, як «Пер Гюнт» у пастаноўцы Эдварда Клюга і «Шчаўкунок» у харэаграфіі Рудольфа Нурыева.

У лонданскім тэатры **Ковент-Гардэн** у межах вечарыны аднаактовых балетаў адбудзецца сусветная прэм'ера пастаноўкі «Невядомы салдат». Музыка Дарыя Марыянелі, харэаграфія Аластэра Марыёта. У тыя ж шэсць лістападаўскіх вечароў будуць паказаныя спектаклі «Інфра» Уэйна Мак-Грэгара і «Сімфонія до мажор» з харэаграфіяй Джорджа Баланчына.

У **Тэатры балета Барыса Эйфмана** ідуць рэпетыцыі новага спектакля «Эфект Пігмаліёна», пастаўленага на музыку Іагана Штрауса — сына, «караля вальсаў». Балет станецца першым зваротам Эйфмана да жанру камедыі за два апошнія дзесяцігоддзі. Прэм'ера пастаноўкі, што пераасэнсуе міф пра скульптара, які закахаўся ва ўласны твор, запланаваная на пачатак лютага.
У кастрычніку, на пачатку сезона, Тэатр Барыса Эйфмана выступіў у межах гала-канцэрта Kremlin Gala «Зоркі балета XXI стагоддзя» ў Крамлёўскім палацы, дзе паказаў фрагменты са сваіх спектакляў «Чайкоўскі PRO et CONTRA» і «Ганна Карэніна».
У другой палове кастрычніка калектыў выправіўся ў Ізраіль, дзе ў Тэль-Авіве прадставіў балеты «Чайкоўскі» і «Рускі Гамлет». У сярэдзіне лістапада тэатр будзе гастраляваць па гарадах Францыі, Галандыі і Бельгіі. Тут калектыў пакажа свой знакаміты балет «Ганна Карэніна».

1.

2.

У снежні міланскі тэатр **Ла Скала** ўзрадуе балетаманаў прэм'ерай балета «Шчаўкунок» на музыку Чайкоўскага ў харэаграфіі Джорджа Баланчына. Дырыжор Міхаіл Юроўскі. Разам з балетнай трупай тэатра ў спектаклі ўдзельнічаюць навучэнцы балетнага аддзялення Акадэміі тэатра Ла Скала.

У снежні ў **Гамбургскай дзяржаўнай оперы** адбудзецца прэм'ера балета «Брамс / Баланчын». Спектаклі пастаўлены Джорджам Баланчыным на музыку Брамса, у прыватнасці яго вальсы «Песні кахання» і «Брамс — Шонберг. Квартэт». У шасці паказах будуць занятыя артысты гамбургскага балета, а таксама спевакі.

Балетны рэпертуар **Вялікага тэатра Расіі** ў бягучым сезоне можа папоўніцца адметнымі спектаклямі. Па-першае, пастаноўкай «Артэфакт» у версіі авангардыста Уільяма Фарсайта. Харэограф упершыню паказаў яго яшчэ ў 1984, калі толькі ўзначаліў Франкфурцкі балет. «Артэфакт» — абстрактная праца. У ёй гучаць творы Баха і Эвы Кросман-Хехт, якая была канцэртмайстаркай Франкфурцкага балета з моманту заснавання і сачыняла музыку для пастановак Фарсайта.
Яшчэ адна прэм'ера Вялікага тэатра — «Пятрушка» Ігара Стравінскага ў інтэрпрэтацыі Эдварда Клюгі. Мастацкага кіраўніка Славенскага нацыянальнага балета Марыбора называюць харэографам-мінімалістам. Ён вядомы сваімі бессюжэтнымі спектаклямі на сучасную музыку, аднак леташняя пастаноўка «Пер Гюнт» у Новасібірску засведчыла:

3.

класічная партытура і фабульнае лібрэта яму таксама блізкія.
Сенсацыяй сезона можа зрабіцца балет Марыса Бежара «Парыжская весялосць» з музыкай Жака Афенбаха. Упершыню харэограф увасобіў спектакль у 1978-м у брусельскім тэатры Ла Манэ. Значна раней, у 1938-м, Леанід Мясін выкарыстоўваў тую ж музыку для балета, героямі якога зрабіліся марнатраўцы жыцця. Бежар змяніў сюжэт, сачыніўшы гісторыю пра юнака, што прыязджае ў французскую сталіцу вучыцца танцу. «Парыжская весялосць» будзе прадстаўлена на Новай сцэне Вялікага ў адзін вечар з балетам Баланчына «Сімфонія до мажор», які раней ужо быў у рэпертуары тэатра.

1. «Рамэа і Джульета». Харэограф Вячаслаў Самадураў. Новасібірскі тэатр оперы і балета.
2. «Ганна Карэніна». Тэатр балета Барыса Эйфмана.
3. Вацлаў Ніжынскі ў балеце «Пятрушка».

Юбілей без урачыстасцяў

«KARAKULI» 10 ГАДОЎ. НОВЫ ПРАЕКТ ВОЛЬГІ ЛАБОЎКІНАЙ

Святлана Уланоўская

1.

СЁЛЕТНЯЯ ВОСЕНЬ ВЫДАЛАСЯ НАДЗІВА БАГАТАЙ НА ХАРЭАГРАФІЧНЫЯ ПАДЗЕІ. АДНА З ІХ — ПРЭМ'ЕРА СПЕКТАКЛЯ «ПАВЕТРА», ЯКОЙ СТАЛІЧНЫ ТЭАТР ТАНЦА «KARAKULI» АДЗНАЧЫЎ 10-ГОДДЗЕ. НЕФАРМАЛЬНАЯ ІМПРЭЗА БЫЛА ПАЗБАЎЛЕНАЯ СВЯТОЧНАЙ ПОМПЫ, АДНАК АКЦЭНТАВАЛА ГАЛОЎНАЕ — ІНТЭНСІЎНЫ ТВОРЧЫ ШЛЯХ, ЯКІ ПРАЙШОЎ КАЛЕКТЫЎ ЗА ЧАС СВАЁЙ ДЗЕЙНАСЦІ.

Сучасны танец — мастацтва аўтарскае. Тут не можа быць усеагульных правілаў і догмаў, а цэніцца найперш пастаянны пошук і ўвасабленне новых, актуальных сэнсаў, здольнасць ствараць на аснове назапашанага досведу асабістую мастацкую мову.

Вольга Лабоўкіна, танцоўшчыца, харэографка, педагог, заснавальніца тэатра танца «Karakuli», безумоўна, валодае гэтымі якасцямі. Назва калектыву выклікае асацыяцыі з дзіцячымі замалёўкамі, з уласцівай ім вольнай, спантаннай энергіяй самавыяўлення. Створаны ў 2008-м, за гэты час калектыў стаў лаўрэатам міжнародных конкурсаў, прыняў удзел у міжнародных тэатральных і танцавальных фестывалях «M.art.кантакт» (Магілёў), «Тэарт» і «ПлаSтформа» (Мінск), «IFMC» (Віцебск), «Залатая маска» (Масква), «Zelyonka Fest» (Кіеў), «Zawirowania» (Варшава), паспяхова гастраляваў у Расіі, Украіне, Германіі, Італіі, Польшчы, Швейцарыі.

Творчая дзейнасць Вольгі Лабоўкінай выклікала вялікую цікаўнасць у прафесійных колах яшчэ ў «дакаракулеўскі» перыяд. Першы раз мне давялося пабачыць Вольгу падчас выступу гродзенскага гурта сучаснай харэаграфіі «ТАД» Дзмітрыя Куракулава. Неверагодна пластычная, выразная, абсалютна натуральная ў сваім сцэнічным існаванні — яе складана было не заўважыць. «Мне здаецца, я танцавала заўсёды. Пра тое, што буду танцоўшчыцай, я заявіла ўжо ў чатыры гады, а з дванаццаці стала прыдумляць свае першыя нумары», — распавядае спадарыня Лабоўкіна.

Школа з харэаграфічным ухілам, шматлікія гурткі і набыццё выканальніцкага досведу ў розных танцавальных калектывах, вучоба на харэаграфічным аддзяленні Гродзенскага дзяржаўнага каледжа мастацтваў, работа ў «ТАДзе», пасля — па кантракце ў Карэі, удзел у якасці артысткі і рэпетытаркі ў мюзіклах «Прарок» і «Метро», рэзідэнцыі, безліч майстар-класаў, нарэшце, заканчэнне магістратуры па курсе «Навукова-творчая лабараторыя кампазіцыі сучасных форм танца» пры Акадэміі рускага балета імя Агрыпіны Ваганавай. Працэс прафесійнага ўдасканальвання доўжыцца дагэтуль: сёлета Вольга як пераможца конкурсу маладых харэографаў у рамках Міжнароднага фестывалю «Context. Diana Vishneva» (Масква) праходзіць стажыроўку ў Цюрыхскім універсітэце мастацтваў (Швейцарыя). Галоўным сваім настаўнікам яна лічыць Дзмітрыя Куракулава, у гурце якога пратанцавала тры гады: «З таго самага дня, калі я ўпершыню ўбачыла выступ тадаўцаў са спектаклем "Манна нябесная, або У чаканні кахання", зразумела: гэта — маё. Дзіўныя формы і настрой твора, мноства вынаходлівых падтрымак, разнастайнасць пачуццяў і эмоцый — усё гэта стала для мяне моцным узрушэннем, сапраўдным адкрыццём! Я ўсвядоміла, што нічым іншым займацца ўжо не змагу».

Там жа Вольга ажыццявіла сваю першую пастаноўку — танцспектакль «П'яныя вішні» (2004). Не маючы ў той час свайго калектыву, першыя пластычныя эксперыменты здзяйсняла на ўласным целе, выступаючы адначасова і пастаноўшчыцай, і выканаўцай. Так паўстала мініяцюра «Мары рудога чалавечка» (2004) — пранізліва-драматычны маналог пра чалавечую душу, якая так і не здолела з'явіцца на свет. Нумар адразу быў заўважаны на XVII IFMC і ўдастоены спецпрэміі «За артыстызм». «Сенсацыйным прарывам беларускіх харэографаў» назвалі крытыкі мініяцюру «За два крокі ад...» (2006), створаную ў суаўтарстве з Жаннай Маглыш, таксама экс-салісткай «ТАДа». Кідкі па форме, нечаканы па задуме, бадай, на мяжы мажлівага па тэхніцы — упершыню за ўсю гісторыю беларускага сучаснага танца дуэт не толькі трапіў у фінал міжнароднага конкурсу, а нават атрымаў I прэмію XIX IFMC (2006).

За гады дзейнасці творчая стылістыка тэатра «Karakuli» зведала значныя трансфармацыі. Калі першыя работы калектыву вылучаліся багаццем танцавальных форм, яркасцю мастацкіх прыёмаў, то працам апошніх гадоў уласцівы мінімалізм сродкаў выразнасці, эканомія танцавальнага руху, калі на першы план выходзіць танец не целам, а ўнутры цела. У гэтым сэнсе

2.

3.

этапным у творчым жыцці тэатра стала супрацоўніцтва з вядомай шведскай харэографкай Сібрыг Доктэр. Перформанс «Там, дзе вада цячэ ўверх» (2010), пастаўлены Доктэр на артыстаў «Karakuli», вылучаўся адмовай ад відовішчных эфектаў і канцэнтрацыяй на самадастатковасці цялеснай камунікацыі, даследчай накіраванасцю пастаноўчага і выканальніцкага працэсу, у цэнтры якога аказаўся феномен групы.

Апошнім работам Вольгі Лабоўкінай уласцівы міждысцыплінарны падыход да стварэння харэаграфічнай кампазіцыі, пры якім танец губляе сваю аўтаномію і існуе на скрыжаванні некалькіх дысцыплін і медыя. Невыпадкова Вольга акцэнтуе важнасць працы не толькі з танцавальным рухам, але і з візуальнымі вобразамі ва ўсёй іх разнастайнасці: «Мне больш падабаецца называць сябе мастаком танца, чым харэографам. Спосабы і прыёмы кампазіцыі ў маіх работах бліжэй да выяўленчага мастацтва, кіно, фатаграфіі, чым да драматургіі тэатральнага дзеяння. Для мяне гэта абстрактныя візуальныя карціны, сімультанная падача інфармацыі з дапамогай руху і візуальнага шэрагу. Мастакі-абстракцыяністы працуюць з формай, рытмам, кампазіцыяй... Тое ж і ў сучаснай харэаграфіі».

Паказальны ў гэтым плане перформанс «Vasen-Extasen» (назва работы запазычана з аднайменнай экспазіцыі фотамастакоў Ганны і Бернгарда Блюмаў), створаны на памежжы contemporary dance, візуальнага тэатра і фотамастацтва (2016). Традыцыйнае выкарыстанне танца як рытмічна арганізаванай паслядоўнасці рухаў у «Vasen-Extasen» саступае месца прысутнасці перформера «тут і цяпер», самадастатковасці цялесных дзеянняў, інтэнсіўнасці камунікацыі, якая ўключае ў агульны эксперымент і артыста, і гледача. Па характары ўздзеяння перформанс можна параўнаць з музыкай мінімалістаў. Манатонны тэмпарытм, рэпетатыўнасць пластычных матываў, медытатыўнае цячэнне энергіі, памножаныя на санарыстычныя тэмбрагучнасці саўндпраекта Aortha, ствараюць трансавы, гіпнатычны эфект, патрабуючы ад гледача абавязковай паглыбленасці ў тое, што адбываецца.

Асаблівасці, акрэсленыя ў «Vasen-Extasen», атрымалі адмысловы працяг у «Паветры». Упершыню работа была прадстаўлена ў якасці мініяцюры на

4.

фестывалі «Context. Diana Vishneva» (2017), дзе стала пераможцай конкурсу маладых харэографаў. Закончанае ўвасабленне твор атрымаў у рамках сёлетняй рэзідэнцыі «Summerspace», якая адбылася ў культурным хабе «Ok16». Спектакль вылучаецца плённым узаемадзеяннем танца і прасторы, што дазваляе акрэсліць яго мастацкую спецыфіку як site-specific dance. Публіцы тут не прапануюць крэслаў, а запрашаюць перамяшчацца разам з танцоўшчыкамі па ўсім цэху.

Паветра — сэнсавызначальны вобраз спектакля. Гэта метафара свабоды, палёту, бязмежнасці, духоўнай субстанцыі, нарэшце, дыхання як неад'емнай патрэбы ўсяго жывога. Усе гэтыя семантычныя адценні прысутнічаюць у спектаклі, і гэта ператварае дзеянне ў філасофскі роздум пра чалавечае жыццё ў адзінстве яго этапаў — нараджэння, маладосці, сталасці і ўзыходжання. Кожнаму з іх адпавядае арыгінальнае мастацкае вырашэнне. Так, на пачатку мы бачым аголеных артыстаў, чые вобразы ўспрымаюцца як ідэальныя сутнасці, чыстыя душы, пазбаўленыя зямных жарсцяў. Пад мерныя гукі, што нагадваюць сэрцабіццё (саўнддызайн Дзмітрыя Ладзеса), яны паступова апранаюцца, набываючы ўласнае цела, голас і чалавечы лёс. Фінальная частка — дуэт у бязважкасці (гераіня лунае, падвешаная на тросе) — выклікае асацыяцыі з каханнем у яго вышэйшым праяўленні, калі пачуццё ўздымае і набліжае чалавека да нябёсаў.

«Паветра» ўражвае вытанчанай візуальнай стылістыкай, прадуманасцю і перфекцыянісцкай выве欠ранасцю кожнага элемента (мастак-дэкаратар Максім Крук). Спектакль хочацца разглядваць паступова, не спяшаючыся — ад дэталяў да цэлага і наадварот, нібыта карціну. Манахромная гама, падвешаныя ў прасторы драцяныя каркасы прадметаў надаюць прасторы сімвалізм і ўзмацняюць адчуванне паветранасці.

Пасля прэм'еры тэатр не збаўляе творчай актыўнасці. У бліжэйшых планах — удзел у IFMC і Міжнародных сустрэчах тэатраў танца ў Любліне, а таксама майстар-класы Вольгі Лабоўкінай у межах Тыдня сучаснага танца ў Самары і пастаноўка спектакля «Аазіс» у Краснадарскім дзіцячым тэатры танца. Ⓜ

1—4. «Паветра». Юбілейны праект тэатр танца «Karakuli».
5. Харэографка Вольга Лабоўкіна.
Фота Кацярыны Канаплёвай.

5.

Цела як **матрыца**

СУЧАСНЫ ТАНЕЦ У ІТАЛІІ

Святлана Уланоўская

СЁЛЕТА МНЕ ПАШЧАСЦІЛА ТРАПІЦЬ НА ДЗВЕ БУЙНЫЯ АРТ-ПАДЗЕІ – VI ІТАЛЬЯНСКУЮ ПЛАТФОРМУ ПЕРФОРМАНСУ І XLVIII МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ ПЕРФАРМАТЫЎНЫХ МАСТАЦТВАЎ «SANTARCANGELO FESTIVAL». КОЖНЫ З ФЭСТАЎ КРАСАМОЎНА ПРАДЭМАНСТРАВАЎ ЗДОЛЬНАСЦЬ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА ЭКС-ПРАПРЫЯВАЦЬ УСЁ НОВЫЯ ЭСТЭТЫЧНЫЯ СФЕРЫ І СТВАРАЦЬ ПАМЕЖНУЮ КАМУНІКАТЫЎНУЮ ПРАСТОРУ, ШТО ЎКЛЮЧАЕ Ў АГУЛЬНЫ ЭКСПЕРЫМЕНТ І ПЕРФОРМЕРА, І ГЛЕДАЧА.

1.

Цела паміж прысутнасцю і дэматэрыялізацыяй

Італьянская платформа перформансу (IPP) з'яўляецца цэнтральнай падзеяй Міжнароднага фестывалю live arts «Ipercorpo». Штогод у невялічкі горад Фарлі (сталіца правінцыі Фарлі-Чэзена рэгіёна Эмілья-Раманья) з'язджаюцца эксперты з усяго свету, зацікаўленыя ў міжнародным супрацоўніцтве і абмене новым досведам у галіне перфарматыўных практык. Сёлета запрошанымі гасцямі форуму сталі арт-менеджары, крытыкі, куратары, дырэктары фестываляў і танцавальных інстытуцый з Іспаніі, Чэхіі, Францыі, Італіі, Балгарыі, Венгрыі, Партугаліі, Беларусі, Эстоніі.

Насычаная праграма фестывалю ўключала паказы работ удзельнікаў Платформы, прэзентацыі найбольш значных міжнародных ініцыятыў у сферы live arts, «круглыя сталы», конкурс відэатанца, майстар-класы, адукацыйны праект для менеджараў і куратараў танца «Internazionale Scena Europa». Галоўнай лакацыяй IPP была абрана прастора EXATR — былое аўтобуснае дэпо, якое сёння функцыянуе як буйны, сучасна абсталяваны арт-цэнтр.

Варта адзначыць, што платформа перформансу з'яўляецца адным з шырока распаўсюджаных у свеце тыпаў фестывалю. Падобныя фэсты ладзяцца ў ЗША, Галандыі, Польшчы, Расіі, Германіі, Ізраілі, Партугаліі і іншых краінах. Нагадаю і пра платформу беларускага перформансу «PenAtra(C)tion». Нягледзячы на гэткую папулярнасць, паняцце перформансу дагэтуль застаецца адной з найбольш размытых жанравых катэгорый сучаснага мастацтвазнаўства. Так, арт-крытык Роўзлі Голдберг адзначае, што сама прырода гэтага вольнага, нічым не абмежаванага жанру не дапускае дакладных і зручных дэфініцый: «Больш строгае вызначэнне неадкладна звяло б на «не» саму магчымасць перформансу. Бо ён, не задумваючыся, робіць запазычанні з усемагчымых дысцыплін і медыумаў — літаратуры, паэзіі, тэатра, музыкі, танца, архітэктуры і жывапісу, а таксама відэа, кіно, фатаграфіі, — выкарыстоўваючы іх у разнастайных камбінацыях. Па сутнасці, такім неабмежаваным наборам прынцыпаў не валодае ніякая іншая форма мастацкага выказвання, і кожны аўтар перформансу ў працэсе яго ажыццяўлення фармулюе яго вызначэнне па-свойму».

У сучаснай англійскай мове ўжываюцца дзве сэнсавыя формы: performance (спектакль, прадстаўленне) і performance art (уласна мастацтва перформансу). Большасць даследчыкаў вызначаюць перформанс як выканальніцкую практыку, пабудаваную на прысутнасці і дзеянні перформера ў рэальным часе, а таму адкрытую мноству незапланаваных, выпадковых фактараў. Адсюль — непрадказальнасць і спантаннасць як важныя асаблівасці перформансу. Калі ў спектаклі тэкст і дзеянні акцёра шмат у чым перадвызначаныя драматургам і рэжысёрам, то перформанс, на думку Роўзлі Голдберг, — гэта «жывое мастацтва ў выкананні мастака». Галоўным медыумам у камунікацыі паміж перформерам і публікай становіцца цела, якое паўстае такім, як яно ёсць, — ва ўсёй канкрэтнасці сваіх псіхафізічных і анатамічных праяў. Як адзначае заснавальніца эстэтыкі перфарматыўнасці Эрыка Фішэр-Ліхтэ, «у мастацтве перформансу цела выканаўцы паўстае пераважна ў сваёй матэрыяльнасці (Koerper). Яно перастае быць знакам для прадстаўлення драматычнага персанажа і ўспрымаецца перш за ўсё ў сваім фенаменальным значэнні. Гэта канкрэтнае індывідуальнае цела выканаўцы характарызуецца ўсімі яго матэрыяльнымі, фізічнымі ўласцівасцямі». У гэтым плане прадстаўленні Платформы прадэманстравалі разнастайнасць спосабаў цялеснага самавыяўлення — ад фізічнай прысутнасці цела «тут і цяпер» да яго дэматэрыялізацыі і ператварэння ў адзін з аб'ектаў складанай візуальнай партытуры твора.

Дакладнасцю канцэпцыі, выяўленай праз цела, вылучаўся танцавальны перформанс «Гравітацыя» Афіра Юдзілевіча. Артысты, апранутыя ў простае, паўсядзённае адзенне, знешне тут нічым не адрозніваюцца ад гледачоў, ды і сцэна ў звыклым разуменні адсутнічае: публіка рассаджваецца вакол гіганцкага надзіманага матраца, на якім адбываецца дзеянне. Танец у перформансе нараджаецца з выкарыстання прасцейшых рухаў, якія набываюць сімвалічны сэнс. Галоўным лексічным прыёмам і пластычным лейтматывам твора становіцца падзенне, а цэнтральнай тэмай — пошук раўнавагі і (не)магчымасць яе здабыцца. Раўнавага — гэта, найперш, фізічны ці псіхалагічны стан? Як захаваць баланс, калі губляеш кантроль над уласным целам ці адказваеш не толькі за сябе, а і за партнёра? Як не страціць устойлівасць, калі падлога пад табой увесь час хістаецца? Гэтыя і іншыя пытанні ўзнікаюць падчас прагляду перформансу. У выніку дзеянне набывае экзістэнцыяльную глыбіню, а безупынныя падзенні-пад'ёмы выканаўцаў успрымаюцца не толькі як фізічны працэс, але і як метафара нявызначанасці, вечных сумненняў і ваганняў чалавечага жыцця.

Антыіерархічны падыход да выкарыстання выразных мажлівасцяў розных арт-практык быў уласцівы перформансу «Колер стварае прастору» танцавальнага гурта «Nanou» (харэаграфія Марка Валерыа Аміка і Руэны Брачы). Работы калектыву нярэдка грунтуюцца на навуковых даследаваннях. Так, асновай канцэптуальнай задумы згаданага твора паслужылі ідэі храматалогіі — навукі пра ўспрыманне і распазнаванне колераў (перформанс створаны ў супрацоўніцтве з Даніэле Тарчэліні, прафесарам храматалогіі

2.

Веронскай акадэміі выяўленчых мастацтваў). Танец суіснаваў тут на роўных з гукам, святлом, колерам, прасторай, ператвараючыся ў адзін з элементаў абстрактнай візуальнай кампазіцыі. Пазбаўлены элементаў наратыўнасці і сэнсавай канкрэтнасці, перформанс будаваўся як няспынны працэс змены аўдыявізуальных вобразаў, дзе афарбаваныя целы артыстаў успрымаліся як рознакаляровыя плямы рухомага псіхадэлічнага пейзажу.

Падобныя эксперыменты адсылаюць да навацый тэатральнага авангарда пачатку XX стагоддзя. У прыватнасці, Васіль Кандзінскі заклікаў звесці танец да абстрактнай кампазіцыі, пабудаванай на парытэтным узаемадзеянні гуку, колеру і руху. «У новым балеце будуць раўназначныя і раўнацэнныя ўсе сродкі выразнасці: нароўні з рухамі акцёраў і музыкай будуць існаваць рухі самых разнастайных прадметаў, уключаючы абстрактныя формы, і, вядома, абстрактны колер, які стане істотным элементам сцэнічнай кампазіцыі і зробіць яе адушаўлёным дынамічным жывапісам», — гэтыя развагі славутага мастака можна ў поўнай меры аднесці і да перформансу гурта «Nanou».

Сацыяльна-арыентаванае мастацтва

«Santarcangelo Festival» — найстарэйшы і адзін з найбуйнейшых у Італіі міжнародных фестываляў перфарматыўных мастацтваў. Форум стартаваў у 1971-м і сёлета адбыўся ўжо ў 48 раз. Маляўнічы гарадок Сантарканджэла, які даў назву фэсту, добра вядомы не толькі прыхільнікам тэатра, а і кінаманам, бо тут нарадзіўся і жыў Таніна Гуэра — славуты пісьменнік, мастак, сцэнарыст фільмаў Мікеланджэла Антаніёні, Федэрыка Феліні, Андрэя Таркоўскага. За гады свайго існавання «Santarcangelo Festival» прайшоў велізарны шлях ад міжнароднага тэатральнага фэсту да маштабнага інтэрдысцыплінарнага форуму, дзе тэатр суседнічае з танцам, музыкай, перформансам, новым цыркам, медыямастацтвам і разнастайнымі сучаснымі арт-практыкамі. Аднак галоўная адметнасць фестывалю застаецца нязменнай: гэта стаўка на эксперымент, новыя, альтэрнатыўныя формы ў процівагу забаўляльнаму, камерцыйнаму мастацтву. У розныя гады тут выступалі такія сусветна вядомыя тэатральныя і танцавальныя калектывы, як «La Comune» Дарыа Фо (Італія),

3.

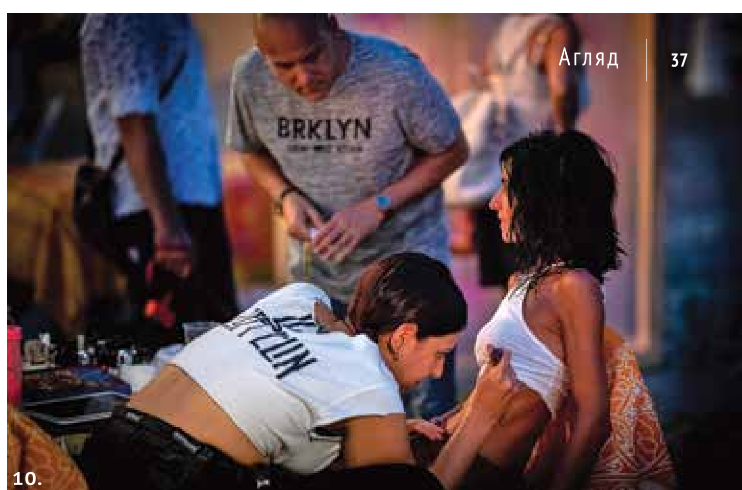
4.

5.

6.

7.

8.



10.

11.

12.

9.

13.

Танцкампанія Карын Сапарта (Францыя), Тэатр-лабараторыя Ежы Гратоўскага (Польшча), «Living Theatre» Джудзіт Маліны (ЗША), Танцавальная група Джонатана Бароўза (Вялікабрытанія), «She She Pop» (Германія).

На дзесяць фестывальных дзён горадператвараўся ў велізарную арт-пляцоўку з сімультанным разгортваннем рознага кшталту падзей. Спектаклі фізічнага тэатра і contemporary dance, site-specific art, інклюзіўныя пастаноўкі, public talks, кінапаказы, медыяперформансы, майстар-класы, інтэрактыўныя экскурсіі, прэзентацыі, начныя канцэрты і дыджэй-сэты, праекты для падлеткавай аўдыторыі, дызайнерскі маркет — ахапіць усё было папросту немагчыма.

Асаблівасцю фестывалю з першых гадоў яго існавання з'яўляецца выразная сацыяльная накіраванасць мастацкай палітыкі, імкненне зруйнаваць бар'еры паміж эстэтычнай сферай і асабістым досведам гледача. Сёлета гэтаму спрыяла разгалінаваная праграма бясплатных івэнтаў — open air кінапаказаў, канцэртаў і перформансаў, майстар-класаў для прафесіяналаў і людзей «з вуліцы», а таксама інавацыйны праект «MACAO. Крыптарытуалы» (MACAO — незалежны цэнтр мастацтва, культуры і даследаванняў у Мілане). У межах апошняга кожны жадаючы мог набыць фестывальныя крыптаманеты і абмяняць іх на адпаведныя «рытуалы» псіхічнага і фізічнага дабрабыту (заняткі ёгай, масаж, манікюр, паслугі стыліста і цырульніка, варажба на картах таро), якія прапаноўваліся непасрэдна на цэнтральнай плошчы.

Кульмінацыйнай падзеяй у гэтым плане стала масавае танцавальнае дзейства «Мноства» Тамары Кубас (Уругвай), паказанае на адкрытай пляцоўцы ля сцен сярэднявечнага замка Малатэста. Удзельнікамі спектакля сталі 70 жыхароў Сантарканджэла — людзей з розным жыццёвым, прафесійным, цялесным досведам. Іх танец то распадаўся на індывідуальныя пластычныя галасы, то зліваўся ў магутны ўнісон; то разгортваўся імправізацыйна-нязмушана, то ў адпаведнасці з дыктатам рытма падпарадкоўваўся строгім лініям пластычнага малюнка. У выніку межы паміж калектыўным і індывідуальным, прыватным і грамадскім сціраліся, станавіліся рухомымі і ўзаемазамяняльнымі. Назва і харэаграфічнае вырашэнне спектакля адсылалі да канцэпту «мноства», абгрунтаванаму італьянскім філосафам Паола Вірна. На думку Вірна, сучасны соцыум «знаходзіцца пасярэдзіне між "індывідуальным" і "калектыўным", і розніца паміж "грамадскім" і "прыватным" для яго не мае ніякага значэння. Менавіта з-за размывання гэтых пар, што так доўга лічыліся відавочнымі, нельга больш казаць пра народ, які зводзіцца да дзяржаўнага адзінства».

Кожны «Santarcangelo Festival» мае адмысловую канцэпцыю. Галоўнай тэмай для асэнсавання і даследавання гэтым разам была абрана прырода страху ў яго сацыяльных, біялагічных, экзістэнцыяльных праявах. Невыпадкова ў цэнтры многіх работ аказалася цела як люстэрка чалавечых комплексаў і фобій, выціснутых эмоцый і ўспамінаў. Сучасныя харэографы нярэдка паказваюць цела ў стане «антрапалагічнай мяжы», транслююць праз цялесныя метамарфозы тыя жахлівыя, апакаліптычныя ўзрушэнні, палітычныя і сацыяльныя катаклізмы, з якімі сутыкнуўся чалавек у XX стагоддзі і ў наш час. Паказальным у гэтым плане стаў монаперформанс «Fole» Мішэль Муры (Бразілія—Германія). Цела паўставала тут «інтэнсіўнай, неаформленай, нестратыфікаванай матэрыяй» (выказванне расійскага філосафа Валерыя Падарогі), выбухаючы экстатычнай, амаль першабытнай экспрэсіяй. Гэтае ўражанне ўзмацнялася голасам артысткі, якая крычала, рыкала, хрыпела, стагнала, скуголіла... Такое выкарыстанне голасу блізкае разуменню крыку, якое сустракаецца ў прозе маркіза дэ Сада: «Крык — гэта дасімвалічнае выкарыстанне голасу, гэта голас да таго, як ім завалодае мова. Гэта голас, зведзены да чыста матэрыяльнага руху. <...> Крык, які пакуль яшчэ не ёсць мова, у той жа час паказвае на тое, што мовы тут ужо няма, што яна была разбурана». Часам напаўаголеная артыстка станавілася на карачкі, сваімі цялеснымі паводзінамі больш нагадваючы жывёлу, чым чалавека.

Падобныя экстрэмальныя практыкі атрымалі шырокае распаўсюджанне ў сучасным танцы. Іх выкарыстанне ўяўляе апазіцыю візуальным стандартам рэпрэзентацыі гламурнага цела — маладога, прыгожага, дагледжанага, стаўшага, па словах французскага філосафа Жана Бадрыяра, «самым цудоўным аб'ектам спажывання».

Гранічнай канцэнтрацыяй сродкаў выразнасці запомніўся танцавальны перформанс «Не палохайцеся павароту старонкі» Алясандра Ск'яроні (Італія). Харэаграфія твора будуецца толькі на адным пластычным матыве — кругавых рухах, якія артыст (выканаўцай з'яўляецца сам Ск'яроні) выконвае з рознай хуткасцю, беспярапынна перамяшчаючыся цягам 40 хвілін. Стварэнню перформансу папярэднічаў працяглы фізічны трэнінг, які дазволіў целу неабмежавана паварочвацца, не губляючы раўнавагі. Ск'яроні наўмысна адмаўляецца ад усіх элементаў відовішчнасці. Штодзённае адзенне, агульнае асвятленне замест тэатральнай святлатэхнікі, адсутнасць сцэны і блізкасць перформера да гледача, бясконцае паўтарэнне аднаго і таго ж кінетычнага патэрна — усё гэта дазваляла сканцэнтравацца на целе і яго рэакцыях, нараджала адмысловую энергетычную сувязь паміж выканаўцам і публікай.

Варта адзначыць, што кругавыя, спіралепадобныя, хвалістыя лініі адыгрываюць вялікую ролю ў сучасным танцы. Яны фіксуюць новыя магчымасці цела, пазбаўленага «дыктатуры» класічнай вертыкалі і ўпарадкаванай геаметрыі акадэмічнага балета. Слушную думку наконт выкарыстання выгнутай лініі ў сучасным танцы выказвае французскі філосаф Жан Рансьер: «Гэта адмаўленне класічнай мадэлі прыгажосці, гэта значыць мадэлі прапарцыйна складзенага цела: вітрувіянскага будынка, які запазычвае чалавечыя формы, ідэальнага чалавека Леанарда да Вінчы з выцягнутымі членамі, упісанымі ў дасканалы круг. <...> Менавіта лінія ў пастаяннай трансфармацыі, чые няроўнасці не перастаюць зліватца адна з адной, выступае супраць парадку геаметрычных прапорцый».

Ск'яроні звяртаецца да розных сімвалічных значэнняў круга: нуль, кропка адліку, бясконцасць, космас і мікракосм, час, вечнае адраджэнне, цэласць, завершанасць. Разам з тым, сэнсавая прастора перформансу куды шырэйшая за відавочныя эстэтычныя і філасофскія канатацыі. Мінімалістычнае па задуме і яе ўвасабленню дзейства агаляе адну з актуальных тэндэнцый contemporary dance, звязаную з крытыкай спектакулярнасці сучаснай культуры і грамадскага жыцця, на што ўслед за Гі Дэборам звяртаюць увагу многія даследчыкі.

Абодва фестывалі яскрава засведчылі, што харэографы сёння імкнуцца да стварэння не столькі мастацкага твора, колькі памежнай сітуацыі, падзеі, якая фармуе новы псіхафізічны досвед гледача. Цела ў такім выпадку паўстае не проста фізічнай дадзенасцю, а складаным сацыяльна-біялагічным канструктам, своеасаблівай матрыцай, кропкай зборкі нашых уяўленняў пра сябе, іншых і свет навокал.

SANTARCANGELO FESTIVAL

1. Сісі. Перформанс «Вена, якая разблытваецца». Італія—Вялікабрытанія.
2. Азія Джанэлі. Перформанс «RH negativo». Італія.
3. Чыяра Берсані. Перформанс «Пяшчотны адзінарог». Італія.
4. Кінапаказы open air.
5. Інгрыд Фіксдал. Перформанс «Дыярама для Сантарканджэла». Нарвегія.
6. Мішэль Мура. Перформанс «Fole». Бразілія—Германія.
8. Dewey Dell Company. Танцперформанс «Я ўнутры». Харэаграфія Тэадоры Кастэлучы. Італія.
9. Маркус Эрн. Перформанс «Невядомы». Швецыя-Германія.
10. Праект «MACAO. Крыптарытуалы».
11. Муна Мусі. Перформанс «Oasis». Італія.
12. Маліка Танея. Перформанс «Будзьце асцярожныя». Індыя.
13. Кампанія «Motus». Перформанс «Панарама». Італія.

ІТАЛЬЯНСКАЯ ПЛАТФОРМА ПЕРФОРМАНСУ

7. Танцперформанс «Колер стварае прастору» гурта «Nanou». Харэаграфія Марка Валерыа Аміка і Рузны Брачы.

Фота Трыстана Пятсолы (1, 4, 6, 7, 11), Джуліі Феранда (3) і Тані Сімберг (2, 5, 8-10, 12—13).

Маскоўскі **Тэатр.doc** сумесна з **PostPlayТэатр** абвясціў праграму ўкраінскага фэсту, прысвечанага памяці заснавальнікаў незалежнага Тэатр.doc Міхаіла Угарава і Алены Громінай: абодва творцы пайшлі з жыцця сёлета, неспадзявана і не ў пару. З 15 да 24 лістапада ў Кіеве запланаваныя паказы найважнейшых палітычных спектакляў: «Новая Антыгона», «Гадзіна 18», «Праваабаронцы». Адной з непаўторных падзей фестывалю зробіцца спектакль Міхаіла Угарава і Талгата Баталава паводле п'есы Алены Громінай «Двое ў тваім доме». На 21 лістапада прызначана прэм'ера пастаноўкі «Твой каляндар / Катаванні», прымеркаваная да фэсту (пакуль што гэты праект, запачаткаваны Аленай

Громінай сёлетняй вясною, існуе хіба ў выглядзе чытак). 23 лістапада на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Івана Франко мяркуюць паказаць міжнародны праект «Калі мы прыйшлі да ўлады», а завершыць міжнародную сустрэчу чытка п'есы па дзённіках Угарава і Громінай «Міша і Лена» — чытаюць тэатральны крытык Алена Кавальская і драматург Максім Курачкін (яны ж возьмуць удзел у спектаклях як выканаўцы). Падрабязны расклад у хуткім часе абяцае шэф-драматург PostPlayТэатра Дэн Гуменны.

З 30 кастрычніка да 20 снежня Масква прыме дваццатым па ліку тэатральны фестываль **«NET: Новы Еўрапейскі Тэатр»** з прадстаўнікамі Швейцарыі, Польшчы, Ізраіля, Эстоніі і Бельгіі. Паводле арт-дырэктара фэсту Марыны Давыдавай, «NET — гэта сцверджанне новых трэндаў у тэатральным жыцці і адмаўленне любых клішэ». (У 1998 годзе тэатральныя крытыкі Марына Давыдава і Раман Далжанскі прапа-

навалі грамадству фестываль «NET» як незалежную тэатральную ініцыятыву.) Тэатр з Цюрыха «Шаўшпільхаўс» зладзіць паказ найноўшага хіта Крыстофера Марталера «Мы гэта бярэм на сябе»: праз метафару ўвесь сусветны злачын, звязаны з фінансамі, апынецца ў Bad State («дрэннай дзяржаве») сцэнічнай рэальнасці. Польская рэжысёрка Марта Гарніцка прапануе музычны тэатральны калаж «Гімн каханню» для аркестра, хору плюшавых звяроў і іншых — так вострыя праблемы сучаснага грамадства робіцца нагодаю для стварэння найноўшых гімнаў. Праз «Соль зямлі» ізраільскі рэжысёр Цві Цаар павядзе гаворку пра адлегласці, якія людзі гатовыя пераадольваць, змагаючыся за свабоду. Гэтаксама юбілейны «NET» мае прадставіць уласны праект — спектакль без рэжысёра, рэпетыцый і дэкарацый іранскага драматурга Насіма Сулейманпура «Белы трусік чырвоны трусік». Праект адметны тым, што за сямнаццаць гадоў з яркай сцэнічнай ініцыятывы ператварыўся ў сапраўдны рух, дзе ўжо ўзялі ўдзел Вупі Голдберг, Стывен Фрай, Джон Хёрт, Майкл Шэнан. Завершыцца фэст спектаклем «Ведзьмы: Эфір», які выпускаецца Электратэатрам «Станіслаўскі» і прадзюсарскім цэнтрам Gornostai пры падтрымцы бельгійскай Troubleyn Laboratorium. Івана Ёозіч і Марыя Дафнерос, артысткі кампаніі Яна Фабра, вылучацца ў вобразах двух велічных навукоўцаў — Альберта Эйнштэйна іНіколы Тэслы, сутыкнуць іх ідэі, здымуць супярэчнасці ў поглядах на свет і адкрыюць пачуцёвы, сэксуальны патэнцыял навукі. Адмысловы юбілейны праект уявіць сабою кінапраграма «20 гадоў Новага Еўрапейскага Тэатра» — запісы

найважнейшых спектакляў, паказаных за ўсю гісторыю фестывалю.

1. Алена Громіна і Міхаіл Угараў. Тэатр.doc
2. «Праваабаронцы».
Фота з сайта afisha.ru.
3. «Новая Антыгона».
Фота Алі Фісенка, oteatre.info.

«NET: НОВЫ ЕЎРАПЕЙСКІ ТЭАТР»
4. «NO43 Гразь». Тэатр NO99 (Эстонія).
Фота з сайта ev100.ee.
5. «Ведзьмы: Эфір». Электратэатр «Станіслаўскі» і прадзюсарскі цэнтр Gornostai.
Фота з сайта edmproductions.org.
6. «Гімн каханню». Польскі тэатр у Познані.
Фота з сайта dialogfestival.pl

Калі прамоўленае робіцца **рэальным**

«СОН У КУПАЛЬСКУЮ НОЧ» УІЛЬЯМА ШЭКСПІРА Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

СЛЫННЫ ШЭКСПІРАЗНАЎЦА АЛЯКСЕЙ БАРТАШЭВІЧ ПІСАЎ, ШТО Ў ВІКТАРЫЯНСКАЙ АНГЛІІ СПЕКТАКЛІ ПА П'ЕСАХ ШЭКСПІРА ПРАПАНОЎВАЛІ ГЛЕДАЧАМ ГІСТАРЫЧНУЮ ДАКЛАДНАСЦЬ І ВІЗУАЛЬНАЕ БАГАЦЦЕ — МУСІЛІ ПРЫЦЯГНУЦЬ УВАГУ ПУБЛІКІ ДЫ ПАЦЕШЫЦЬ ГУСТЫ, А ТАКСАМА АЖЫВІЦЬ... ТЭКСТЫ, ЯКІЯ НА ТОЙ ЧАС ПАДАВАЛІСЯ НЕЦІКАВЫМІ. СЁННЯ НАЗЫВАЦЬ ШЭКСПІРА НЕЦІКАВЫМ АБО ЗАХАПЛЯЦЦА «КАСЦЮМАВАНАЙ» ПАСТАНОЎКАЙ ЯГОНЫХ ТВОРАЎ, НАПЭЎНА, НІХТО НЕ БУДЗЕ. АЛЕ ШТО АНГЛІЙСКІ ТЭАТР XIX СТАГОДДЗЯ, ШТО СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ — СТРУКТУРА НЕ ГЕРМЕТЫЧНАЯ, ЁН АДЛЮСТРОЎВАЕ СВОЙ ЧАС І ДБАЕ ПРА ГЛЯДАЦКУЮ ЗАЦІКАЎЛЕНАСЦЬ, АРЫЕНТУЕЦЦА НА ЯЕ. ВІКТАРЫЯНЦАЎ ЗАЧАРОЎВАЛА МАЛЯЎНІЧАСЦЬ ПАСТАНОЎКІ, ДУБЛЯВАННЕ Ў МІЗАНСЦЭНАХ ВЯДОМЫХ КАРЦІН НА АДПАВЕДНЫЯ ШЭКСПІРАЎСКІЯ СЮЖЭТЫ. НАШАГА СУЧАСНІКА МОЖА ЎРАЗІЦЬ ТЭХНАЛАГІЧНАСЦЬ, ДЫНАМІКА, БАГАЦЦЕ СРОДКАЎ ВЫРАЗНАСЦІ.

1.

Кацярына Яроміна

Выдае на тое, што расійскі рэжысёр Андрэй Прыкатэнка гэта выдатна ведае. Ягоны «Сон у купальскую ноч» (менавіта такую назву атрымаў спектакль) — ці не самы тэхнічна сучасны і складаны ў беларускім тэатры апошніх гадоў. Аднак ні мультымедыйнае начынне, ні гіраскутары, ні сучасныя строі не перашкодзілі рэжысёру назваць увасабленне шэкспіраўскай камедыі традыцыйным. І гэта не шараговае какецтва.

Работа Прыкатэнкі, безумоўна, мае шэраг прыкмет, якія часта асацыююцца з сучасным ці эксперыментальным спектаклем: ад гульні з тэкстам і жанрам, што вызначаны рэжысёрам як «песні эльфаў», да сцэнаграфічнага рашэння. Тэкст п'есы прыкметна скарочаны, прыкладам, выдалена лінія Тэзея ды Іпаліты разам з рамеснікамі. Апошнія ў пастаноўцы ўсё ж з'яўляюцца, перыядычна прабягаючы натоўпам спажыўцоў-турыстаў праз чарадзейную прастору пакут кахання афінскіх юнакоў і ўладароў эльфаў. Скарачэнне сюжэтных ліній дазваляе сканцэнтравацца на асноўным — тых самых пакутах кахання ды іх даследаванні, заяўленых рэжысёрам тэмай сцэнічнага твора. Акцэнтаваць яе мусяць санеты Шэкспіра (яны гучаць надзіва сучасна, як і тэкст камедыі ў перакладзе Алеся Разанава), а іх выкананне, асабліва Аляксандрам Казелам (Абярон), часам ператвараецца ў своеасаблівы спектакль у спектаклі. «Песнямі эльфаў» сваю пастаноўку рэжысёр назваў нездарма, бо частка тэксту пакладзена на музыку Івана Кушніра. У выніку атрымаліся паўнавартасныя музычныя нумары, якія маглі б існаваць аўтаномна. Спяваюць і чытаюць рэп толькі эльфы, што выглядае вельмі арганічна: прырода чарадзейных істот і сам высокі прадмет (каханне ўсё ж!) робяць выбар мастацкай мовы абгрунтаваным. Андрэй Прыкатэнка выдатна выкарыстаў і магчымасці артыстаў: вакальныя здольнасці Юліі Шпілеўскай (высакародная і вытанчаная Тытанія), Аляксандра Казелы, Паўла Харланчука-Южакова (Робін).

Гуллівы і шалапутны эльф выступае правадніком не толькі паміж светам людзей і эльфаў, але і паміж прасторай спектакля і глядзельняй, узаемадзейнічае з ёй і нават ладзіць своеасаблівы «лікбез» для неабазнаных у творчасці Шэкспіра. Робін тлумачыць зале прычыны разладу паміж Тытаніяй і Абяронам, гісторыю з'яўлення ў лесе Матавілы (Міхаіл Зуй), выкладае кароткі змест прапушчаных частак камедыі, бо без іх разумення гледачы, не знаёмыя з шэкспіраўскім тэкстам і агаломшаныя рэжысёрскімі прыёмамі, візуальным ды музычным багаццем пастаноўкі, рызыкуюць не ўцяміць, што адбываецца на сцэне. Павел Харланчук — акцёр цудоўны, назіраць за ягоным Робінам вельмі прыемна, але такі прыём падаецца сумнеўным. Тое ж тычыцца і акцэнтаванай рэжысёрам гульні слоў, калі асла ператвараюць у ass-ла. Мо гэта спасылка на далёка не вытанчаныя жартачкі колішняга шэкспіраўскага тэатра? Над падобным пытаннем можна паразважаць і ў дачыненні да сцэнаграфіі Вольгі Шаішмелашвілі (аскетычнай, бы ў тым самым шэкспіраўскім тэатры), і да асталявання гледачоў (яны атуляюць пляцоўку з усіх бакоў), хоць менавіта візуальны бок спектакля найбольш выразна вылучае ягоную прыналежнасць да ХХІ стагоддзя. Дзеянне ў асноўным адбываецца ў празрыстым кубе з галаграфічным пакрыццём, на сценкі падаецца відэапраекцыя (відэакантэнт — Глеб Куфцерын і Міхаіл Міцькоў). Тытанія і эльфы з'яўляюцца на гіраскутарах, а Робін не выпускае з рук смартфон. Нават чарадзейная кветка-«чмута» выяўляецца праграмай, а для дэманстрацыі яе дзеяння выкарыстана вядомая магчымасць дадаць да свайго фота разнастайныя эфекты, кшталту завеі з сардэчак. Усе гэтыя прыкметы гаджэтызацыі жыцця выклікаюць замілаванне і падтрымліваюць сучасны кантэкст, але больш цікавым падаецца іншы бок відэакантэнту. Тэкст Шэкспіра на англійскай і беларускай мовах, партрэты зачараваных герояў, якія замест лічбаў камп'ютарных кодаў распадаюцца на сотні літар, складзеныя са словаў абрысы прадметаў заахвочваюць вышукваць у дзеянні сэнсы па-за межамі тэмы кахання. Ці гэта своеасаблівы амаж Шэкспіру і ягонаму тэксту, ці адлюстраванне веры ў чарадзейную моц слова, калі вымаўленае робіцца рэальным, калі, назваўшы рэч, можна ёй авалодаць, прысабечыць? Магчымасць паразважаць над такімі пытаннямі — у большай ступені прыкмета сучаснасці, чым просты факт выкарыстання відовішчнага прыёму. Вядома, найноўшай альбо традыцыйнай можа быць не толькі тэхналогія, але і спосаб, мэта звароту да яе.

У спектаклі Андрэя Прыкатэнкі з эфектнымі выхадамі Тытаніі, музычнымі нумарамі і ўсімі тэхнічнымі чарадзействамі так і хочацца бачыць спадчынніка феерый ХІХ стагоддзя. Гіраскутары цудоўна замяняюць палёты фей і эльфаў, іх выкарыстанне змяняе пластыку акцёраў, а паточыстыя, павольныя рухі Юліі Шпілеўскай ствараюць уражанне, што каралева феяў Тытанія сапраўды плыве ў паветры. Праз найноўшы тэхнічны сродак дасягаецца стары як свет эфект. Усё мультымедыйнае начынне, па вялікім рахунку, таксама можна прыпадобніць да выкарыстання тэхнічных навінак у тым самым віктарыянскім тэатры, дзе галоўнай крыніцай цудаў была электрычнасць. Сучасныя гледачы сутыкаюцца з мультымедыйнай прасторай, дзе ў некалькіх вымярэннях існуюць персанажы, а яны самі ў пэўны момант робяцца часткай пастаноўкі. Чаго больш у сцэнічным творы, традыцыйнага ці эксперыментальнага, магчыма, не так і важна. Аднак часам здаецца, што, напаўняючы яго прыкметамі сучаснасці, сам рэжысёр трохі пагардліва ставіцца да яе — да недалёкіх абывацеляў-спажыўцоў, ass-лоў і… гледачоў, якім відовішчнасць павінна кампенсаваць брак сэнсу. Тэксты Шэкспіра і пераклад Разанава гармоніяй вымаўленага (ці выяўленага) слова і яго зместу, сэнсу і пачуцця, што яны нясуць, кантрасна высвечваюць пэўную пустэчу прыгожай, захапляльнай формы спектакля. І гэта асабліва прыкра, бо ён усё ж заяўлены як пастаноўка пра «шматаблічча чалавечых пачуццяў, што спадарожнічае закаханасці». Адшукаць гэтую разнастайнасць у спектаклі можна толькі ў нейкім метафізічным, пакутлівым, ірацыянальным пачуцці Абярона да Тытаніі.

Камертон твора — менавіта Абярон Аляксандра Казелы. І персанаж, і ягонае акцёрскае ўвасабленне. Фізічна ці як выява на галаграфічным кубе ён прысутнічае на сцэне большую частку дзеяння, і назіраць за разнастайнасцю ягоных эмоцый значна цікавей, чым за ўсімі тэхнічнымі дзівосамі. Абярон і яго каханне да Тытаніі ўяўляюцца асновай касмічнай гармоніі сусвету, якая разбураецца, бы тыя кавалкі тэксту, што разлятаюцца на літаркі, калі ўзнікае канфлікт паміж уладарамі эльфаў. Іх разлад даводзіць да разладу прыроднага, і непаразуменні, што адбываюцца паміж афінскімі закаханымі, быццам ягоны адбітак, толькі на змізарнелым, «чалавечым» узроўні. Магчыма, таму Абярон і выяўляе такую зацікаўленасць лёсамі маладых людзей. Стасункі і гісторыя Лізандра (Міхаіл Світа), Герміі (Марта Голубева), Дзяметрыя (Павел Астравух), Алены (Антаніна Дубатоўка) выглядаюць друтаснымі, карыкатурнымі ў параўнанні з усёпаглынальным каханнем Абярона. Моладзь хутчэй гуляе ў каханне, захапляецца гэтай гульнёй і сваімі ролямі ў ёй: вычварныя іх позы і пластыка, падкрэслена напышліва, ненатуральна, істэрычна (а часам, на жаль, і неразборліва) гучаць рэплікі. Цялеснасць, якая заклікае «наталіць сваю жарсць», дамінуе ў вобразах афінян і ўзмацняе кантраст з пачуццямі істот звышнатуральных. Рэжысёр крыху спекулятыўна выкарыстоўвае маладых акцёраў, прыгажосць іх целаў, падкрэсленую касцюмамі.

Як яшчэ адну прыступку ў іерархіі кахання можна разглядаць захапленне зачараванай Тытаніі Матавілам. Але нават калі прыняць такую «піраміду» за адлюстраванне разнастайнасці «лірычнага пачуцця», глыбіні спектаклю гэта не дадае. Іншае пытанне, ці варта ўвогуле так засяроджваць увагу на вышукванні значных сэнсаў у пастаноўцы, дзе акцэнт відавочна зроблены на знешняй эфектнасці?

І ўсё-ткі Купалаўскі тэатр прыдбаў нешараговую пастаноўку: падобных работ няма на беларускіх сцэнах.

1. «Сон у купальскую ноч». Сцэна са спектакля.

2. Юлія Шпілеўская (Тытанія), Павел Харланчук-Южакоў (Робін). *Фота з архіва тэатра.*

З НАГОДЫ «МЁРТВЫХ ДУШ» АНДРЭЯ ЖВАЛЕЎСКАГА І ЯЎГЕНІІ ПАСТЭРНАК У ТЮГУ

1—2. «З нагоды мёртвых душ». Сцэны са спектакля.
Фота Тацяны Матусевіч.

Душы мёртвыя і жывыя

СПЕКТАКЛЬ, АЗНАЧАНЫ ЯК «ТРЫЛЕР КНІЖНАЕ ПАЛІЦЫ», НЕ МОГ НЕ ПРЫЦЯГНУЦЬ УВАГІ. ЧУТКІ ПРА ЯГО РАЗНЕСЛІСЯ, ЛЕДЗЬ ТОЛЬКІ ПАЧАЛІСЯ РЭПЕТЫЦЫІ. ЧАКАЛАСЯ НЕШТА НЕШАРАГОВАЕ — ДЫЙ АРТЫСТЫ БЫЛІ НАСТОЛЬКІ ЗАХОПЛЕНЫ ПРАЦАЙ З МАЛАДЫМ РЭЖЫСЁРАМ АЛЯКСАНДРАМ БАРКАРАМ, АЖНО ЛІТАРАЛЬНА СВЯЦІЛІСЯ АД ШЧАСЦЯ. АЛЕ ПРЭМ'ЕРА ПАКІНУЛА ЎРАЖАННЕ, ШТО ПРАЦЭС БЫЎ БОЛЬШ ЦІКАВЫМ ЗА ВЫНІК. ГЭТА ТАКСАМА ДОБРА! ДЫ ЎСЁ Ж...

Надзея Бунцэвіч

Да безумоўных плюсаў трэба аднесці і тое, што падлеткам (і дзяўчаткам, і хлапчукам) новы спектакль падабаецца. Можна адзначыць і моманты інтэрактыву, і сучасную пластыку, і агульную дынамічнасць разгортвання дзеяння — ажно да таго, што героі пачынаюць мільгацець перад вачыма, праносячыся праз залу. Дый актуальнасць тэмы ніхто не аспрэчвае! Бо размова ідзе пра будучыню бібліятэк, дзе зніжаецца колькасць наведнікаў, пра заганы школьнага навучання (у прыватнасці, на ўроках літаратуры), недахопы школьных падручнікаў, засмечанасць кніжных паліц камерцыйнай «макулатурай», далёкай ад мастацтва, камп'ютарную залежнасць, блізкую да наркатычнай, агульнае зніжэнне чытацкай актыўнасці, асабліва ў дачыненні да класікі. Але ўсё гэта — у агульным колазвароце, вызваленне з якога наўрад ці вымусіць руку пацягнуцца да збору твораў таго ж Пушкіна.

Праўда, асабіста ў мяне рука пацягнулася — і не абы-куды, а да інтэрнэт-выдання аповесці «Смерць мёртвым душам» Андрэя Жвалеўскага і Яўгеніі Пастэрнак, паводле якой і быў зроблены спектакль. Здарылася неверагоднае! Усё тое, што выклікала ў пастаноўцы крывую ўсмешку, здавалася прыцягнутым за вушы, недапрацаваным і ўвогуле спрэчным, нягеглым, у кнізе мела зусім іншае адценне. Бо на першы план выходзіў добры літаратурны стыль, праўдзівы юначы запал, якія вымушалі праглынуць усе старонкі за адным разам без антрактаў.

Мо прычына менавіта ў гэтым? Пераклад на мову тэатра і адпаведная абмежаванасць у часе надалі і сюжэтным перыпетыям, і закранутым тэмам надта ліноўны выгляд. Гуллівыя звіліны ды пункціры першакрыніцы сталі бязлітасна роўнымі, безапеляцыйнымі прамымі. Чаму жаночыя раманы — гэта апрыёры нізкі гатунак і густ? Чаму сярод кніг не павінна быць коўчынгу? Тым больш што ў аўтараў-пісьменнікаў былі і свае спробы ў гэтых жанрах, бо сутнасць — у якасці. І чаму галоўным адмоўным персанажам становіцца «ўваскрэслы з попелу» другі том «Мёртвых душаў»? Гэта ж таксама «класіка жанру»: маўляў, мы яго не чыталі, але пацвердзім, што гэта штосьці дрэннае. Добрая пластыка і харызматычнасць Генадзя Гаранскага ў гэтай ролі ствараюць яшчэ адну «класіку» — савецкіх часоў, калі адмоўны герой атрымлівае ецца ярчэйшым за бляклых, ніякавата аднолькавых станоўчых персанажаў. Напраўду «мёртвымі» ўспрымаюцца ў спектаклі вядомыя пісьменнікі, выразшаныя ў стылістыцы хадзячых лозунгаў і гаворачых галоў: выходзяць з вялізных кніжак-«шкапоў» (мастачка Настасся Трубнікава, Масква), шнуруюцца ў адзін шэраг, бы оперныя салісты ў араторыі, і размовы размаўляюць. А калі і набываюць крыху індывідуальнасці, дык падчас расправы з літаратурным смецццем, бо кожны робіць гэта па-свойму. Ледзь не адзіным выключэннем выяўляецца Чэхаў, які і сапраўды выглядае жывым класікам. Рэч не толькі ў добрым грыме! Праз паточыстыя рухі, далікатнасць інтанацый маладога Мікалая Вараб'я паўстае рускі інтэлігент мяжы XIX—XX стагоддзяў, чыю задуменнасць не-не дый ажывіць Антоша Чэхантэ. І ніякага крыку — усё спакойна ды разважліва. Астатнія ж крычаць, як гэта амаль заўжды бывае на дзіцячых ранішніках: маўляў, інакш дзеці нас не пачуюць, бо яны звычайна шумяць. Але ж таму і шумяць, што чуюць крык! На гэтым спектаклі, пазначаным 12+, у глядзельні ціха. Але героі ўсё адно крычаць! Гэта крыўдна ўдвая, бо ў пастаноўцы сабраліся спрэс таленавітыя артысты (Васіль Казлоў, Марыя Возба, Вольга Сініца ды многія іншыя), якія валодаюць усёй палітрай акцёрскіх сродкаў і ў творчых праектах удалечыні ад ТЮГа дэманструюць куды большую натуральнасць. Толькі не трэба ўсё спісваць на дрэнную акустыку: у час гастрольных паказаў на гэтай сцэне можна пачуць нават шэпт. Ⓜ

1.

З пазіцыі роўных

У АЙЧЫННЫХ ТЭАТРАХ НЕ ВЕДАЮЦЬ, ЯК РАЗМАЎЛЯЦЬ З ПАДЛЕТКАМ. ПАДЫДЗІЦЕ ДА АФІШ: МНОСТВА КАЗАК ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ, СЁЕ-ТОЕ ДЛЯ НЯЎРЫМСЛІВАЙ МОЛАДЗІ, АДНАК ЦІ ШМАТ ЗНОЙДЗЕЦЦА ДЛЯ АДМЫСЛОВАГА І ВЕЛІЗАРНАГА СЕГМЕНТА АЎДЫТОРЫІ — УЖО НЕ МАЛЕЧАЎ, АЛЕ ПАКУЛЬ ЯШЧЭ І НЕ ДАРОСЛЫХ? «З НАГОДЫ МЁРТВЫХ ДУШ» ВЕЛЬМІ СВОЕЧАСОВА ПЕРАПЫНЯЕ ГЭТУЮ ЗАВЯДЗЁНКУ.

Настасся Панкратава

2.

«Пушкін, вы сонца рускай паэзіі — вось і свяціце моўчкі!» — гаворыць адзін са сцэнічных персанажаў, акрэсліваючы, па сутнасці, даўняе стаўленне сістэмы адукацыі да выкладання ў школе літаратуры. Пасечаная па блоках (не заўсёды лагічных і зразумелых), аброслая непраходным лесам з біяграфічных звестак, закутая ў пафасныя пустаслоўныя абагульненні, школьная літаратурная праграма даўно не выклікае асацыяцый з жывымі словамі, што можна скласці ў пытанні, важныя або балючыя. Прэм'ернай пастаноўкай ТЮГ навёў масткі над прорвай паміж класікай і чалавекам, які фармуецца, адбываецца, спраўджваецца, жывучы тут і цяпер.

Тынэйджары часцяком абыходзяць тэатры з той самай прычыны, з якой і недалюбліваюць вымогі школьнай праграмы: пакуль яны спрабуюць упісаць сябе ў патрабаванні незразумелага асяроддзя, з падмосткаў распавядаюць пра нешта досыць архаічнае і неабходнае хутчэй дарослым, чым самім юнакам. Таму першай відавочнай перамогай ТЮГа стала з'яўленне ў беларускай афішы актуальнага і сапраўды папулярнага сярод падлеткаў усёй рускамоўнай прасторы пісьменніцкага дуэта — Яўгеніі Пастэрнак і Андрэя Жвалеўскага.

Другое безумоўнае дасягненне — запрашэнне ўкраінскага рэжысёра Аляксандра Баркара. Творца, што ўжо ставіў Пастэрнак-Жвалеўскага ў Расійскім акадэмічным маладзёжным тэатры, відавочна знаходзіцца на адной хвалі з падлеткамі. А гэта рэдкая якасць, бо куды часцей сутыкаешся з адчуваннем няёмкасці, калі сталы рэжысёр, імкнучыся падладзіцца пад юнацкую аўдыторыю, пачынае карыстацца слоўцамі і жартачкамі свайго (сталага) веку... У спадара Баркара атрымаўся спектакль, насычаны трапнымі жартамі, мемамі, актуальнымі алюзіямі, якія юная публіка — мяркуючы па жывой рэакцыі залы — счытвала на раз. Пры гэтым рэжысёр абсалютна не меў на мэце адно злавіць хайп: праз размову на роўных Аляксандр Баркар спрыяе падлеткам звярнуць увагу на больш глыбокія тэмы, выпрацаваць сваё стаўленне да праграмнай літаратуры і ды чытання.

Сумесная праца Баркара, Жвалеўскага і Пастэрнак над п'есай падарыла спектаклю новага героя, якога не было ў першакрыніцы: Колас (кан'юнктурны, на першы погляд, выбар, маўляў, патрэбна на беларускай сцэне паказаць кагосьці са сваіх пісьменнікаў) зрабіўся сапраўднай знаходкай пастаноўкі. Дзядзька Якуб у выкананні Дзмітрыя Ягорава не толькі носьбіт спрадвечнай тутэйшай ментальнасці, але і трапнае адлюстраванне беларускай адметнасці-маентнасці. Пастаноўка даводзіць падлеткам, што Колас — круты, проста раней вы не ўмелі яго чытаць.

Разам з песняром на падмосткі выйшлі класікі, чые прозвішчы выклікаюць у многіх школьнікаў непамерную тугу. Але са сцэны гучыць «О'кей, Гогаль!», імгненна вымываючы ўвесь наносны піетэт стаўлення да пісьменніка, за якім даўно ўжо і той творчасці не відаць. Рэжысёр паступова падводзіць публіку адкрыцця літаратуры нанова: аказваецца, неабходны для напісання школьнага сачынення твор Гогаля з'яўляецца інтрыгуючым хорарам, п'еса Чэхава можа перамагчы ў батле з дапамогай моднай ва ўсе часы іроніі, а вершы Пушкіна — гэта не матэматычная колькасць радкоў для завучвання, а жывыя пачуцці, насычаныя тым самым загадкавым каханнем, якое вабіць і адначасова бянтэжыць падлеткаў. Таму і выклікае шквал апладысментаў заўвага Пушкіна (Васіль Казлоў): «Я пісаў, таму што не мог не выказацца. А не таму што меў патрэбу "адлюстроўваць гуманістычныя ідэалы пытанняў грамадскага жыцця свайго часу ў традыцыях рэалістычнага мастацтва"».

У антаганісты выведзены зборныя вобразы масавай літаратуры — героі-маскі Коўч, Экшн, Рамантыка. Аднак яны, як і галоўны адмоўны персанаж — Другі том Мёртвых душ (Генадзь Гаранскі), — не ператвараюцца ў безагаворачных злыдзеяў. Тут усё як у жыцці: ніхто не прымушае станавіцца добрым ці дрэнным, бо той ці іншы шлях цалкам залежыць толькі ад твайго асабістага выбару.

Я ўпершыню бачыла, каб на выхадзе з тэатра школьнікі забыліся на свае смартфоны і ўзрушана абмяркоўвалі спектакль, перапытвалі ў настаўнікаў, калі можна будзе яшчэ раз прыйсці паглядзець. І яны вернуцца ў залу, дзе з імі гатовыя размаўляць з пазіцыі роўных пра тое, што сапраўды хвалюе.

Дарожка да **спадчыны**

«ДАРОЖКА МАЯ...» ІВАНА КІРЧУКА Ў БРЭСЦКІМ ТЭАТРЫ ДРАМЫ

Жана Лашкевіч

Варты ўвагі монаспектакль — гэта альбо споведзь, альбо пропаведзь, а лепей каб абедзве разам, працінаючы адна адну. А калі жанравыя адценні з'яўляюцца ды спалучаюцца, як камплементарныя колеры ды кантрасты ў жывапісе? Калі вельмі своеасаблівы аповед-сторытэлінг усе свае драматычныя нюансы здабывае з асобы выканаўца — з ягонага ўласнага жыццяпісу і асабістага стаўлення да прадмету гаворкі? Дадамо надзвычайнае меладычнае атачэнне, чароўную драматургію музычных інструментаў, абрадавых рэчаў, масак... Мецьмем адукацыйны экскурс? Эмацыйную лекцыю-настаўу? Тэатралізаваную цырымонію заахвочвання не адно да вывучэння, але да адчування старасветчыны, паразумення з ёю (праз гармонію спеўнага слова і гуку)? Музыка, кампазітар, фальклярыст, нарэшце, артыст Іван Кірчук — што стварае ён на драматычнай сцэне?

Уласна, прадмет аповеду Кірчука — так званы сэнс нашага існавання, ахутаны старажытнымі стыхіямі (агонь — вада — зямля — неба) і ўпарадкаваны паравінамі года (каляндар абрадаў); да апошніх традыцыйна прыпадобнены жыццёвыя цыклы чалавека. «Колькі зярнятак у вашых руках, колькі каласкоў на вашым полі?» — перапытвае выканаўца падчас свайго ўмоўнага, рытарычнага інтэрактыву, змушаючы пагадзіцца і зацвердзіць, што «зярнятка — чалавек, колас — сям'я, поле — род».

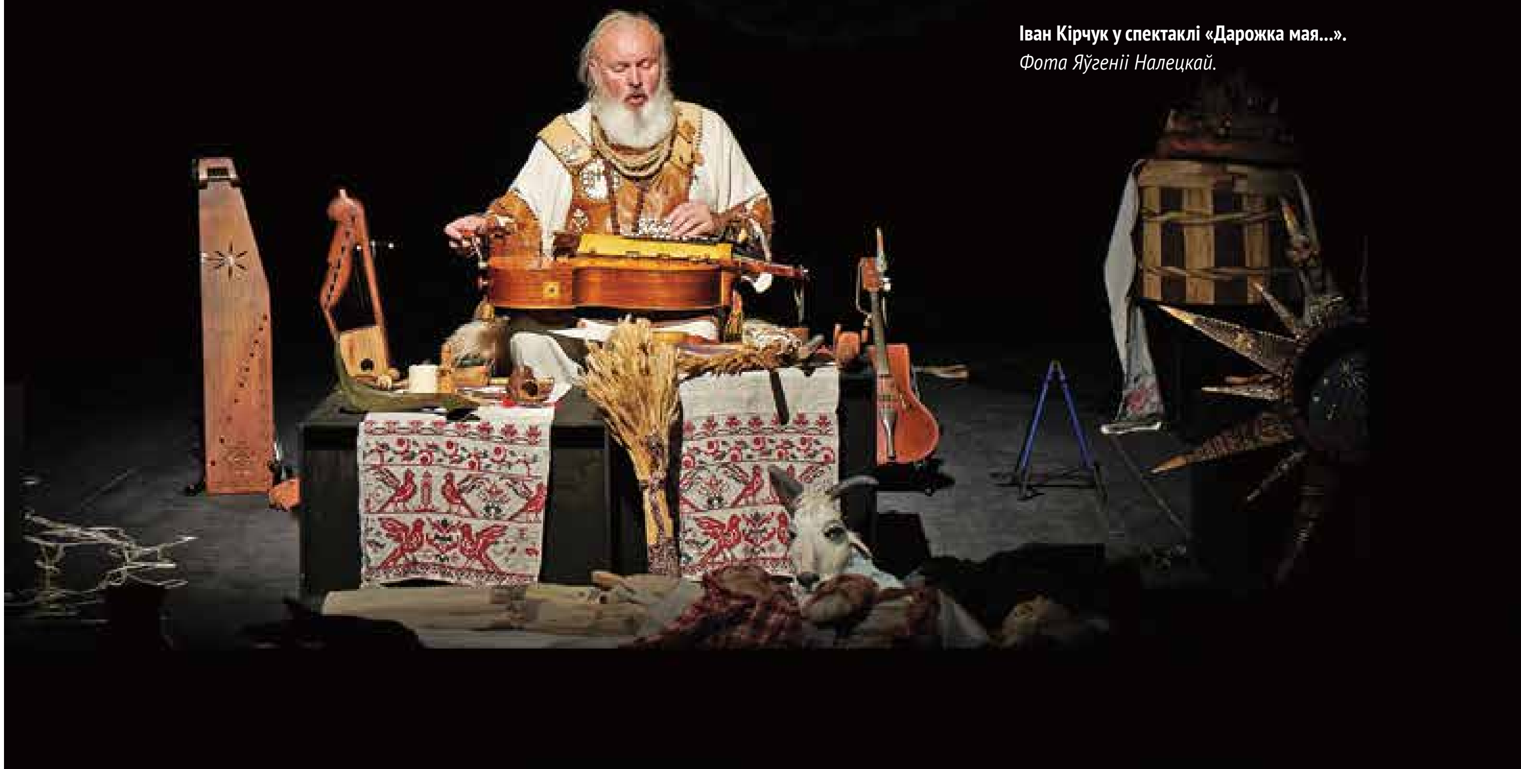
Здаецца, «Дарожка мая...» высцілаецца нязмушана, порстка, адным лёгкім подыхам, а стваральнікі ані не перайmaліся адсутнасцю абавязковага экшну. Спектакль свядома пабудаваны, нават расцягнуты па гарызанталі сцэны (маецца на ўвазе сцэна, чыё люстра не большае за дзевяць метраў). Перадусім адмысловымі паліцамі-падстаўкамі пад музычныя інструменты і прадметы, — такім чынам, нярушную гарызанталь, хутчэй за ўсё, падказала-абумовіла тэхнічная неабходнасць. Пэўны пралік сцэнічнага афармлення ў тым, што, прыкрытае альбо прыхаванае да часу і побытава, гукавое і абрадавае начынне сілкуе вобраз пастаноўкі толькі тады, калі апынаецца ў спрактыкаваных руках апавядальніка; мастак-пастаноўшчык ніяк не зважыў на таямніцу іх узнікнення ў чорным кабінеце (той, у сваю чаргу, ужыты адмыслова і дарэчна).

Дзеянні выканаўцы вымагаюць адпаведнага ўбрання (стылізаванага строю, упрыгожанняў) ды атачэння. Убор каштоўнай ручной працы са скуранымі лапікамі слугуе гаспадару-артысту цягам усяго спектакля, а вось адмысловыя галаўныя ўборы, чучала Купалкі, нерат (сеціва) і яшчэ шмат што ўжываецца або дэманструецца ды знаходзіць новае месца, з мастацкага пункту гледжання — выпадковае. Адны прадметы прымае ручнік, засцелены на авансцэне, традыцыйны знак чалавечага шляху ад пачатку да канца. Пад гнётам размаітых прадметавых сэнсаў ручнік губляе сваю абрадавую значнасць (або яна адмяняецца). Каштоўныя шапачкі, упрыгожаныя бурштынам, шклянымі перламі, аплікацыяй, трапляюць на сцэнічны палавік, а з гледзішча залы — на падлогу, тым часам чорны кабінет падкрэслівае і ўзбуйняе кожную дробязь. Натуральна, важданне з пошукам месцаў запаволіць, а то й зломіць тэмпарытм, але хто б, як не рэжысёр, мусіў павызначаць-асталяваць іх яшчэ падчас рэпетыцый?

У час дзеяння за спінай артыста прастору арганізуе шыдэлкавая сурвэтка-сонца, простыя, зрэбныя ніты-промні поўні ды колькі маляўнічых драўляных інструментаў. Кірчук з'яўляецца з празрыстага слупа падвесак (партал гісторыі?) і да фіналу ўяўляе сабой адметную вертыкаль: асобай і паставай вымярае выяўлены космас, гарманізуе сцэнічную прастору гукам і словам (калыханкай, замовамі, згадкамі), зачароўвае самавітасцю і дакладнымі паточыстымі рухамі. Не бярэ, а неяк падбірае, падцягвае да рук гудзёлкі, свісцёлкі, акарыны і процьму іншай спеўнай драбязы (вох, як жа праймаюць глядацкую ўразлівасць бомы, каменьчыкі або казіныя капыты!), не адно, дарэчы, тутэйшай альбо нацыянальнай. Беларускі космас незаўважна прымае-стравуе і еўрапейскае, і азіяцкае, і афрыканскае з амерыканскім...

Дзякуючы самому Івану Кірчуку «Дарожка мая...» адбіваецца ў эмацыйнай памяці як калыханне магутнай ззяючай хвалі-мінуўшчыны ці ўспрымаецца рэдкім шацункам — гнуткай, неслухмянай, бліскучай рыбінай-пажывай (для роздуму) ва ўяўным нераце (глядацкай увагі) — жывой спадчынай...

Іван Кірчук у спектаклі «Дарожка мая...».
Фота Яўгеніі Налецкай.



1 – 11 лістапада ў **Салоніках** у 59 раз адбудзецца **міжнародны кінафестываль**. Гэта самая буйная кінападзея ў Грэцыі, важкі форум незалежнага кіно, на якім дэманструюць стужкі з усяго свету. У тым ліку ў конкурснай секцыі – першыя і другія фільмы рэжысёраў, у двух дадатковых праграмах – балканскае і грэчаскае кіно адпаведна. У раздзеле «Дні незалежнасці» дэманструюцца эксперыментальныя, правакацыйныя па тэматыцы і змесце стужкі.

З 3 па 10 лістапада пройдзе **кінафестываль у сталіцы Туніса**. Фэст канцэнтруецца на працах рэжысёраў з Афрыкі ды Бліжняга Усходу, але мае і праграму са стужкамі з

усяго свету. Праходзіць фестываль у прыгарадзе горада Туніса Кафаржэ, дзе некалі месціўся знакаміты Карфаген.

Дваццаць восьмы **«Фестываль Усходне-Еўрапейскага кіно»** адбудзецца ў нямецкім Котбусе з 6 па 11 лістапада. Форум праходзіць у федэральнай зямлі Брандэнбург, на тэрыторыі былой ГДР, і даўно атрымаў рэпутацыю выбітнай пляцоўкі для стужак з рэгіёна Цэнтральнай і Усходняй Еўропы. На фестывалі традыцыйна можна будзе ўбачыць апошнія стужкі з адпаведных краін, адмысловыя праграмы фільмаў з Расіі і Польшчы, а таксама нямецкіх карцін, тэматычна звязаных з усходнееўрапейскімі краінамі. Сёлета тэматычны фокус фестывалю будзе сканцэнтраваны на польска-чэшскім рэгіёне Сілезія, стужках з Грузіі і Украіны. На форуме працуе т.зв. індустрыяльная платформа Connecting Cottbus, у межах якой праходзяць прэзентацыі новых праектаў, а таксама адбываюцца сустрэчы вытворцаў і дыстрыбутараў кіно. У гэтым годзе тут будзе прэзентаваны праект фільма беларускага рэжысёра Віктара Аслюка «Сфагнум» па аднайменным рамане Віктара Марціновіча.

Міжнародны **кінафестываль у Лос-Кабасе** пройдзе ў сёмы раз у адным з самых цікавых турыстычных месцаў мексіканскага штата Ніжняя Каліфорнія. Фестываль быў

створаны як дыялогавая пляцоўка паміж мексіканскім кіно і культурнай індустрыяй Паўночнай Амерыкі. Асноўнай праграмай фэсту будзе Mexico Primero з дэбютнымі і другімі па ліку стужкамі мексіканскіх аўтараў.

З 7 па 18 лістапада ў славенскай сталіцы **Любляне** пройдзе **29-ы міжнародны кінафестываль**. Галоўная мэта гэтага мерапрыемства – дэманстрацыя дасягненняў і тэндэнцый сусветнай, пераважна т.зв. незалежнай кінематаграфіі мясцовай публіцы. Гэтаксама будуць паказаны апошнія дасягненні тэхнікі кіназдымак.

Як заяўляецца ў інфармацыйных матэрыялах **Стакгольмскага кінафэсту**: «Фестываль адкрывае свету маладых кінематаграфістаў і пашырае прастору для наватарскіх стужак у Скандынавіі». Маладая аўдыторыя гэтага форуму асабліва цэніць вялікі выбар апошніх кінанавінак з усяго свету. У секцыі Northern Lights будуць прадстаўлены стужкі з краін Паўночнай садружнасці і Балтыйскага рэгіёна – гэта адна з лепшых праграм для знаёмства з навінкамі з адпаведных краін. Секцыя Open Zone прапануе фільмы вядомых рэжысёраў сусветнага кінематографа. Фестываль у Стакгольме пройдзе з 7 па 18 лістапада.

Са знакамітым **кінафорумам у Мар-дэль-Плата** (Аргенціна) апошнія гады адбылося шмат трансфармацый, як у адносінах да праграмы і канцэпцыі паказаў, так і каманды. Зараз ён адбудзецца з 8 па 18 лістапада і будзе складацца з міжнароднага конкурсу, а таксама з конкурснай праграмы стужак з Лацінскай Амерыкі і Аргенціны.

З 9 па 17 лістапада ў Севільі ў пятнаццаты раз пройдзе **Festival de Cine Europeo/Festival of European Films**. У папярэднія гады ў ім прымалі ўдзел такія славутыя асобы, як Аньес Варда, Стывен Фрырз, Мілаш Форман, Пітэр Грынуэй, Джон Хёрт і Крыстафер Лі. Як паведамляюць арганізатары, мэтай Еўрапейскага кінафестывалю ў Севільі з'яўляецца прасоўванне і распаўсюджванне еўрапейскага кіно. Фэст пазіцыянуе сябе як штогадовае месца сустрэчы таленавітых еўрапейскіх рэжысёраў, журналістаў і прафесіяналаў адпаведнай тэматыкі. Кінафорум таксама

імкнецца прадставіць новыя тэндэнцыі ў дакументалістыцы і мясцовыя фільмы ў праграме Panorama.

З 9 па 22 лістапада ў кітайскім **Тайбэе** будуць разглядаць прэтэндэнтаў на прэміі **фестывалю Golden Horse**. Гэты традыцыйны і прэстыжны фэст у сваім конкурсе дэманструе стужкі на кітайскай мове, у пазаконкурсных праграмах – міжнародныя кароткаметражныя і поўнаметражныя фільмы на розных мовах.

Міжнародны кінафестываль **Camerimage** пройдзе ў польскім **Быдгашчы** з 10 па 17 лістапада. Сёлета заснавальнікі адзначаюць яго 26-годдзе, і, гэта, з іх словаў, «свята мастацтва кінематаграфіі і яго стваральнікаў – кінематаграфістаў». Раней фестываль праходзіў у Торуні, Лодзі, з 2010-га ён мае свой дом у Быдгашчы, восьмым па велічыні горадзе Польшчы. Адна з асаблівасцяў фэсту – наяўнасць спецыяльнага госця з ліку сусветных зорак. У свой час ганаровую ўзнагароду Camerimage атрымлівалі Дэвід Лінч, Кіану Рыўз, Алан Рыкман, Вільмош Жыгімонт, Віторыа Старара, Тэры Гіліям, Олівер Стоўн, Алан Паркер.

Тры жыцці Уладзіміра Казлова

1.

«ЧАМУ ТЫ НЕ ЗДАЕШ СВАЮ КВАТЭРУ Ў АРЭНДУ, ВАЛОДЗЯ? ЦЭНТР, СТАЛІНСКІ ДОМ З ВЫСОКІМІ СТОЛЯМІ, У МІНСКУ ТЫ БЫВАЕШ НЯЧАСТА, МОЖНА ПАДЗАРАБІЦЬ». — «ВЕДАЕШ, Я ХАЧУ АДЧУВАЦЬ, ШТО Ў ЛЮБЫ МОМАНТ МАГУ ВЯРНУЦЦА ДАМОЎ».
УЖО ЧВЭРЦЬ СТАГОДДЗЯ МІНЧАНІН УЛАДЗІМІР КАЗЛОЎ ЖЫВЕ Ў ФРАНЦЫІ, ПАД ТУЛУЗАЙ, У ГОРАДЗЕ МАНТАБАН, ДЗЕ НЕКАЛІ НАРАДЗІЎСЯ ВЯЛІКІ ЭНГР. УСЁ ЖЫЦЦЁ УЛАДЗІМІРА ЗВЯЗАНА З МАСТАЦТВАМ КІНО. НАВАТ КАЛІ ЛЁС ПРЫМУШАЎ ЯГО РАБІЦЬ НЕВЯЛІКІЯ ПЕРАПЫНКІ АД КІНО, ЯНО ЗАЎСЁДЫ БЫЛО ПОБАЧ. ІГРАВОЕ, ДАКУМЕНТАЛЬНАЕ, САВЕЦКАЕ, БЕЛАРУСКАЕ, ФРАНЦУЗСКАЕ. УЛАДЗІМІР КАЗЛОЎ — ЧАЛАВЕК КІНО АМАЛЬ АД САМАГА ПАЧАТКУ. І, ВІДАВОЧНА, ДА САМАГА КАНЦА...

Антон Сідарэнка

Першае жыццё нашага героя прайшло ў Мінску. Ён адразу зразумеў: будзе працаваць толькі ў кіно. І быў настолькі апантаны апошнім, што кінуў факультэт журналістыкі БДУ, аб чым потым, па яго словах, вельмі пашкадаваў. Чатыры разы спрабаваў паступіць на рэжысуру ў ВГІК, у тым ліку ў майстэрню Марлена Хуцыева, потым — у ленінградскі ЛГІТМіК, але перад самымі экзаменамі нервы ўсё-такі не вытрывалі напружання і ён забраў дакументы. Калі ўжо працаваў на «Беларусьфільме», скончыў завочна гістарычны факультэт БДУ. Значна пазней прайшоў у ВГІКу курсы перападрыхтоўкі і з 1978 года працаваў асістэнтам, памочнікам рэжысёра, а затым і непасрэдна другім рэжысёрам. З часоў мараў пра ВГІК у яго засталася вялікая перапіска з адным з пачынальнікаў сусветнага кіно Сяргеем Юткевічам — класік з нечаканай цікавасцю адказваў на лісты апантанага кінамастацтвам юнака і нават даслаў сваю кнігу з аўтографам.
Уладзімір Казлоў ганарыцца тым, што яго імя — у цітрах «Ідзі і глядзі» Элема Клімава (ён працаваў асістэнтам рэжысёра на другой частцы карціны), апошніх стужак Уладзіміра Бычкова, «Раскіданага гнязда» Барыса Луцэнкі. Менавіта Казлова пару гадоў таму паклікалі расказаць пра працу з Клімавым для праекта французскага тэлебачання аб вялікіх стужках XX стагоддзя.
Аднак пакуль наш сённяшні герой стаў у Францыі сваім чалавекам, прайшло шмат часу. У знакамітыя дзевяностыя цікавай працы на «Беларусьфільме» амаль не засталося. Васьмідзясятыя былі, без перабольшання, пікам існавання нашай студыі. Прафесійны, творчы ўзровень супрацоўнікаў «Беларусьфільма» быў вельмі высокі, на іншых студыях СССР да беларусаў ставіліся з вялікай павагай: усюды, куды яны прыязджалі, іх сустракалі з нязменнымі прапановамі прадставіць кінематаграфістам з Мінска ўсё неабходнае для правядзення здымак. На жаль, хутка ўсё змянілася, і на пачатку дзевяностых студыя пачала літаральна на вачах развальвацца. Уладзімір Казлоў вырашыў змяніць месца жыхарства на Францыю. Але ў выніку пасля шэрагу падзей апынуўся ў літаральным сэнсе на вуліцы невялікага горада Мантабан з адной валізай і роварам, падораным былой французскай жонкай, пад праліўным, падкрэслівае ён заўсёды ў размове, дажджом. І тут пачалося яго другое жыццё — жыццё артыста вандроўнага тэатра.
Год таму на французскія тэлеэкраны выйшла чарговая стужка французскага дакументаліста Vladimir Kozlov — «Не кідай ніколі балаган!». Яна распавядае пра ўнікальную французскую традыцыю перасоўных тэатраў. Традыцыя гэтая вельмі хутка перарвалася напрыканцы пяцідзясятых, часоў імклівага росквіту тэлебачання. Аднак менавіта ў Мантабане ў пачатку шасцідзясятых была створана новая трупа вандроўных акцёраў. Яе лідар Жан Дэразье сам нарадзіўся ў вагончыку на колах. Ён сабраў лепшых артыстаў і разам з імі пачаў паказваць спектаклі на плошчах невялікіх мястэчак па ўсёй Францыі. Жак Дэразье выратаваў мігранта з Мінска — даў яму прытулак і працу. Спачатку Уладзімір дапамагаў трупе з рэквізітам, быў асвятляльнікам, гукарэжысёрам. Паступова вывучыў французскую і выйшаў на сцэну ў невялічкай ролі.
З тэатрам Дэразье Уладзімір Казлоў аб'ехаў ці не трэцюю частку Францыі. Гэта было яго другое і вельмі шчаслівае жыццё. Аднак на пачатку двухтысячных прынялі новыя законы, па якіх Дэразье не мог утрымліваць у штаце трупы лішняга работніка, і Уладзімір ізноў апынуўся на скрыжаванні. Але тое быў

уже іншы чалавек, не той засмучаны небарака пад дажджом. Некалі Валодзя паказаў мне кардонку са сваімі фота пашпартнага фармату — амаль кожны год ён паслядоўна ўклейваў выявы: можна назіраць, як чалавек з тыпова славянскім тварам паступова ператвараецца ў тыповага заходнееўрапейца.

Француз Казлоў нарэшце стаў кінарэжысёрам. Пачалося яго трэцяе, апошняе на дадзены момант жыццё.

Галоўная рыса стужак Уладзіміра Казлова — іх асабістая, інтымная нота. Большасць тэм, сюжэтаў, герояў рэжысёр бярэ са свайго жыцця і распавядае гледачу ў вельмі адкрытай, даверлівай манеры.

З Валодзем мы пазнаёміліся ў 2011 годзе, у аўтобусе, які вёз у Глыбокае гасцей чарговага (і, здаецца, заўчасна зніклага) фестывалю Magnificat. Стужка Казлова была самай кароткай з усёй праграмы, дзевяць хвілін. Галоўную ролю ў кароткаметражцы «З Раством, Уладзімір!» (2010) сыграў сам рэжысёр. У цяжкія часы беспрацоўя ён зарабляў тым, што выконваў ролю французскага Санты, П'ера Наэля, у вялікім гіпермаркеце Тулузы. І зняў адзін свой працоўны дзень — з чаргой жадаючых сфатаграфавацца дзетак раніцай і адзінотай цёмнай кватэры ўвечары.

Яшчэ адзін вельмі асабісты фільм — «Волга-Гарона» (2013). Валодзя з васьмі гадоў фіксаваў сваё жыццё, спачатку на кінастужкі, потым на «лічбу». У гэтай працы ён абсалютна нечакана змантаваў відэадзённікі свайго перасялення і ўладкавання на чужой зямлі з аповедам пра жанчыну сталага веку, якая вярнулася са шматгадовай міграцыі ў свой родны горад на Волзе.

У свой прыезд у Ленінград для паступлення ў інстытут Уладзімір пазнаёміўся з выбітным музыкантам Юрыем Марозавым, адным з культавых фігур савецкага рок-андэграўнду васьмідзясятых, з якім сябраваў да самай яго смерці. Аб ім ён зняў стужку «Юрый Марозаў. Рок-маналог», а музыку Юрыя выкарыстоўвае ў сваіх работах.

Рэжысёр і яго фільмы нездарма апынуліся на фестывалі хрысціянскага кіно. Валодзя — праваслаўны вернік, гэта знаходзіць адбітак у яго творчасці. Стужкі, прысвечаныя дзеячам рускай царквы ў міграцыі «Музыка і фарбы айца Леаніда» (2002), «Руская сястрычка з абацтва Кальванэс» (2004), «Мікалай Грэшны» (2013), ён здымае шчыра, без аніякіх намёкаў на кан'юнктуру.

Яшчэ адна незямная тэма Валодзі, як ні дзіўна, касмічная. З космасам непасрэдна звязаны самы вялікі на гэты дзень рэжысёрскі поспех Уладзіміра — поўнаметражная дакументальная карціна «Гагарынлэнд». У 2011 годзе гэтая поўная абсурду ды гратэску стужка стала лепшай на маскоўскім «Артдакфэсце», а яе рэжысёр атрымаў прыз з рук старшыні журы Андрэя Звягінцава. З даследавання жыцця малой радзімы Юрыя Гагарына фільм ператварыўся ў выбітную сатыру на постсавецкую правінцыю і новыя капіталістычныя парадкі. Паралельна з гэтым фільмам Уладзімір Казлоў зняў вялікі кінапартрэт Аляксея Лявонава — касманаўта, які першым выйшаў у адкрытую касмічную прастору. Мэр горада Гагарына пазнаёміў іх, і Аляксей Архіпавіч нават запрасіў дакументаліста ў свой дом, чаго раней ніколі не здаралася. Французская здымачная група стварыла карціну з унікальнымі кадрамі касманаўта Лявонава ў ягоным асабняку ў Зорным гарадку, у офісе вядомага банка, віцэпрэзідэнтам якога ён тады з'яўляўся, на малой радзіме, якую ён наведвае. Асабліва цікавыя і каштоўныя кадры сустрэчы Лявонава з Томасам Стафардам — яго амерыканскім калегам па знакамітым палёце «Саюз — Апалон». Уладзімір з гонарам кажа, што бліжэй да Лявонава ніхто з дакументалістаў не падбіраўся.

Зараз Уладзімір Казлоў працуе над вялікай карцінай пра Курыльскія выспы па замове французскіх тэлеканалаў. Ён заўсёды напаўжартам шкадуе, што за чвэрць стагоддзя так і не стаў сапраўдным французам. У планах — мантажная стужка з кадраў старога кінаальманаха «Піянер Беларусі» і поўнаметражная ігравая карціна. Ізноў пра мігрантаў, але на гэты раз — пра каханне.

Шчыра зычу табе поспехаў, Валодзя. Жыццё працягваецца.

1. У сябе дома ў Мінску. 2018 год. *Фота Сяргея Ждановіча.*

2. З аўтарам матэрыялу. Міжнародны каталіцкі фэст хрысціянскіх фільмаў і праграм Magnificat. Глыбокае, 2011.

3. Падчас здымак «Гагарынлэнду» (2010).

4—5. Падчас здымак. Францыя.

2.

3.

4.

5.

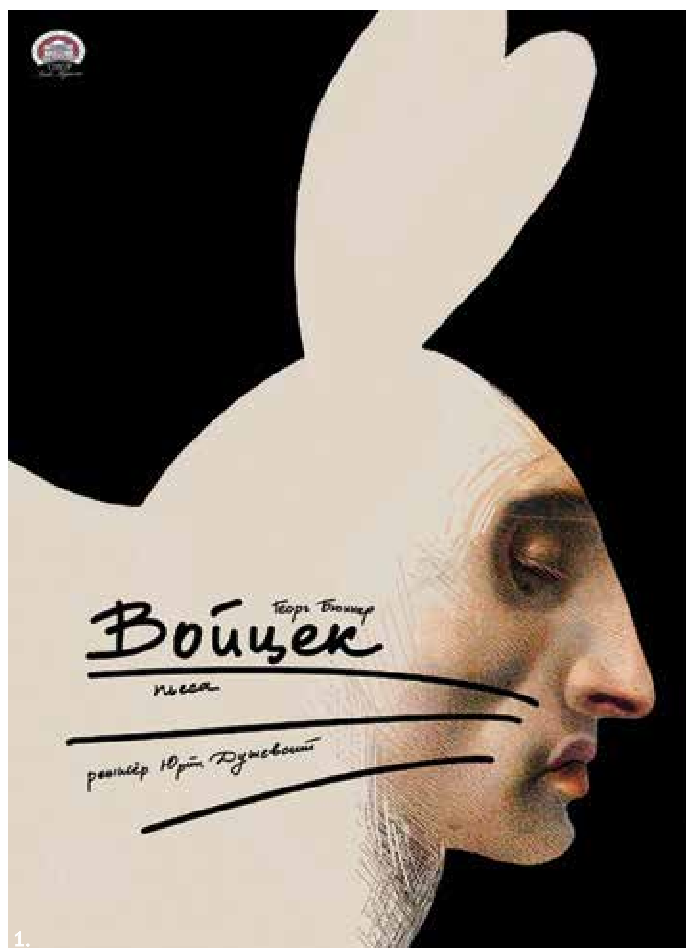
Настасся Панцэвіч. Фізіка тэатра

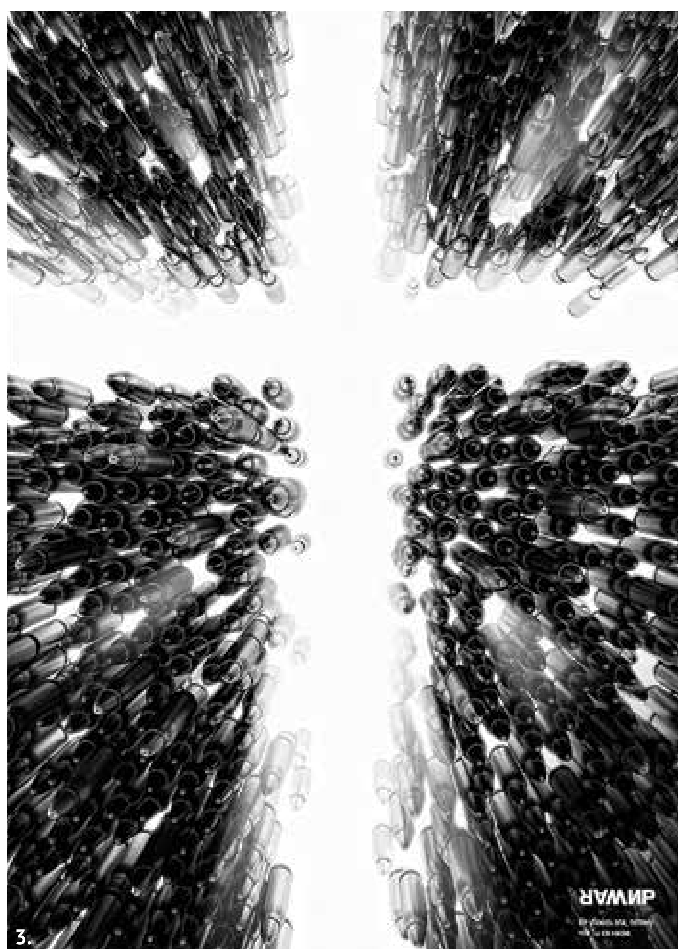
...Драўляная лыжка ды срэбны гербавы відэлец, пунсовыя вусны і каралі з патронаў, абрысы пярэваратня-ваўкалака, унутры контураў якога гарыць агеньчык запалкі, — яскравыя вобразы, па якіх тэатральныя аматары і нават выпадковыя мінакі, што шпацыруюць часам па вуліцы Энгельса, пазнаюць спектаклі Купалаўскага тэатра. На афішах пазначана пастановачная група, але няма імя іх аўтаркі — дызайнеркі Настассі Панцэвіч, аматаркі 3D-візуалізацый і канцэптаў тэарэтычнай фізікі.

Настасся нарадзілася ў Гомелі, навучалася ў мастацкай вучэльні, потым на кафедры графічнага дызайну факультэта дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва БДАМ.
Сфера творчых інтарэсаў: графічны дызайн, 3D-графіка, фатаграфія.
Дыпламантка Біенале графічнага дызайну «Залатая пчала» (Масква), фестывалю беларускамоўнай рэкламы Adnak (лагатып і фірмовы стыль кавярні «Лаўка»).
Супрацоўнічала з агенцтвамі TDI Group, Public Group. Сёння працуе ў дызайн-студыі Kreacja.co (Варшава).

Спачатку хацела паступаць на графіку, каб добра маляваць, але зразумела, што гэтым зарабляць будзе цяжка, а я хутчэй чалавек з камерцыйнай жылкай... У Акадэмію трапіла не з першага разу, і перад другім паступленнем яшчэ год адпрацавала ў Мінску — у дзіўных месцах, але графдызайнерам. У вучэльні ў мяне таксама былі замоўцы, і я ўжо ведала, як адрозніваецца творчае бачанне ад жаданняў кліента, ад таго, што патрэбна свету ў графдызайне, і што трэба артыстам, якія малююць «для сябе». Што трэба свету? Адказ практычны, а не філасофскі: тое, што мы бачым кожны дзень, — упакоўка, рэклама, брэнды і г.д. Усё, што адказвае на запыты спажыўца. Я за эксперымент, але супраць рызыкі ў дызайне, то-бок супраць неабдуманых дзеянняў. Ты можаш рабіць крокі ўлева, крокі ўправа, але існуюць рамкі, у якіх мусіш працаваць. А дызайнеры-пачаткоўцы якраз любяць выходзіць за рамкі, не ведаючы падводных камянёў.
Я вучылася і працавала паралельна: першыя два курсы фатографам, потым рабіла ў невялікай фірме ўпакоўкі, рэкламкі, сайты. Невялічкія замовы ішлі пастаянна, і гэта давала не толькі грошы, але і разуменне, карыснае для вучобы: як падаць працу, як яе прадаваць. Былыя студэнты трапляюць у рэальны свет, дзе няма прасторы для творчасці, а ёсць рэкламныя замовы. У маім першым паслядыпломным рэкламным агенцтве праца была звязана не столькі з дызайнам, колькі з рэкламай. Маю на ўвазе драбязу кшталту стварэння флаераў, буклецікаў, афішак, якія жывуць максімум тыдзень, а потым апынаюцца ў сметніку. Галоўныя патрабаванні — пазначыць ярка і буйным шрыфтам тэлефон ды адрас. Думаю, кожны дызайнер такую працу не выносіць. Яе можна рабіць якасна, падбіраць прыгожыя фатаграфіі, рабіць пісьменную вёрстку, але гэта не мяняе свет да лепшага, не дае табе як аўтару функцыянаваць на поўную моц. А сапраўдны дызайн застаецца ў гісторыі.
Распрацоўка фірмовых стыляў кавярняў і рэстаранаў — фрылансавыя праекты. Мне хапала працы ў агенцтве, але жаданне рабіць сваё і па-свойму заставалася. Я шукала, як магу выявіць сябе ў розных сферах. Вопыт набіраеш цяжкай працай, сам працэс якой прыносіць задавальненне, хоць вельмі часта са слязьмі на вачах, бо маляваць даводзіцца да дзвюх-трох гадзін штоночы на працягу некалькіх месяцаў, а раніцамі праклінаць усё гэта. Але тое — неабходны перыяд прафесійнага сталення.
Увогуле дызайн — штодзённая праца. Калі месяц не пачытаў ці не паслухаў карысныя лекцыі, не паглядзеў новыя ілюстрацыя на Behance ці Pinterest, выпадаеш з кантэксту. А тэндэнцыі мяняюцца адчувальна хутка: яшчэ нядаўна ўсё было пярэсценькае, а сёння фота збялелі, усё чысценькае такое стала...
Ёсць людзі, якія адчуваюць толькі адну стылістыку і не могуць ад яе збочыць. Я імкнуся падыходзіць да праектаў па-рознаму, але, вядома, у мяне ёсць любімыя прыёмы, напрыклад, 3D-графіка. Люблю таксама чорна-белую гаму і прыглушаныя тоны — шэры, цёмна-зялёны, бардовы. Ніколі не выкарыстоўвала шмат колеру, а калі выкарыстоўвала, то гэта быў такі неонавы. Мне было некамфортна працаваць з, так бы мовіць, «стабільнымі» сінім, жоўтым, зялёным, у мяне гэта чамусьці выклікала пачуццё пошасці. Але, канешне, я выкарыстоўваю і жоўты, і памаранчавы, калі бачу, што замоўцу патрэбныя тыя жоўты і памаранчавы.
Мне падабаецца рабіць і ўпакоўкі, і лагатыпы, але плакат прыцягвае сваёй вольнасцю ў выкарыстанні розных прыёмаў — і фатаграфія, і любыя шрыфты, эксперыменты амаль без абмежаванняў. Тут ты ў першую чаргу выступаеш як мастак, але ў цябе ёсць суаўтар — рэжысёр. Падчас працы над афішай я адштурхоўвалася ад тэксту, але вызначальную ролю грала размова з пастаноўшчыкам пра яго пажаданні і магістральную ідэю, якую ён хацеў данесці. А мая задача — рэжысёрскае бачанне візуалізаваць. Давялося папрацаваць над плакатамі да спектакляў «Дзве душы» Мікалая Пінігіна, «Каханне як мілітарызм» Дзмітрыя Цішко, «Войцэк» Юркі Дзівакова і «Запалкі» Таццяны Ларынай.
Больш за ўсё часу заняла праца над «Войцэкам». У Дзівакова погляд магутнага бунтара, а пастаноўку ён рабіў у Купалаўскім, і тэатр нібы стрымліваў той бунт. Было складана, хоць сама ідэя спектакля мне падабалася вельмі. Я пераглядзела розныя пастаноўкі і экранізацыю «Войцэка», зрабіла шмат эскізаў. І хоць у выніку мы прыйшлі да канчатковага варыянту, у мяне дасюль пачуццё, што я не адчула Юрку да канца і не здолела зрабіць такі задзірліва-агрэсіўны плакат, як хацеў Дзівакоў.
А спектакль «Запалкі» я прачула ўмомант, ён запаў мне ў душу больш за ўсіх, трапіў у кропку. Памятаю, прыйшла да Таццяны Ларынай, і першая фраза, якую прамовіла: «Гэты тэкст вельмі падобны да тэкстаў Івана Вырыпаева», — а я вельмі люблю ягоныя стужкі і спектаклі. І Таццяна мне кажа, што цесна звязана з ягонай творчасцю. У мяне было каля сотні ідэй для афішы, з іх скампанавана пяцьдзясят. Мы спыніліся на варыянце, які найбольш упадабала Таццяна, але я бачу яшчэ з дзясятак цудоўных варыянтаў, якія не саступаюць канчатковаму, яны раўназначна цікавыя — іх можна пабачыць у маім партфоліа.
Не трэба шукаць натхнення ў чужых працах. Чым больш рознабаковымі будуць твае ўласныя захапленні — кнігі, вандроўкі, хобі, кшталту ігры на музычных інструментах, — тым лепш. Усё гэта прыносіць новыя думкі, якія потым урываюцца ў дызайн. У свой час я захаплялася фізікай, рознымі тэарэтычнымі канцэпцыямі, тэорыяй суперструн, напрыклад. Што такое мікра- і макракасмас, што такое святло і што такое электрычнасць, чаму мы чуем гукі, адкуль гук з'яўляецца?.. Фундаментальныя пытанні пабудовы свету, у якім мы існуем. Ад захаплення фізікай прыйшла цікавасць да трохмернай выявы. Я пачала вывучаць розныя сімуляцыі — вады, дыму, паветра. Нейкі час нават хацела працаваць у стварэнні спецэфектаў, але не дазвалялі магутнасці майго камп'ютара, ды і ведаў не хапала. На жаль, да сёння вельмі мала ўрокаў па гэтай тэме, а на рускай так і ўвогуле няма. Свет працуе з найноўшымі тэхналогіямі, а мы дасюль не можам у Акадэміі зрабіць прасцейшыя рэчы кшталту сімуляцыі вады. І тут дызайн не ў тым, што ты ляпнуў фарбай, а потым тры гадзіны распавядаеш, як гэта крута. Трэба ведаць пра мноства параметраў, такіх як вязкасць вады, напрыклад, альбо як у вадзе праламляецца святло і г.д., каб зрабіць тое, што ты хочаш, інакш твае спробы апынуцца марнымі. Дызайн сёння — гэта вялізныя думкі і вялізныя веды, а не проста маляванне... Ⓜ

Падрыхтавала Алена Каваленка.





1. «Войцэк». Варыянт афішы да спектакля.
2. «Запалкі». Афіша да спектакля.
3. Плакат з серыі «War and Peace».
4. Эскізы да афішы спектакля «Запалкі».

Улюбёнец беларускай тэатральнай талакі, кіеўскі рэжысёр Стас Жыркоў прэзентаваў спектакль «Паляванне на сябе» па матывах п’есы Аляксандра Вампілава «Качынае паляванне». Пабытовы, на першы погляд, матэрыял з дапамогай фантастычных акцёраў РТБД ператвараецца ў дзікую па тэмпераменце камедыю. Вось толькі галоўны герой Зілаў праз бязмежны рогат мацуе сабе шлях да сапраўднай трагедыі.

«Паляванне на сябе». Сцэна са спектакля. Фота Таццяны Матусевіч.

ISSN 0208-2551

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.